# НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

ISSN 0130-6936
1995
4·6

*Зущик Л. П.*
*Портрет М. Т. Рильського.*
*Дерево, інкрустація.*
*Вишневе Київської області, 1982.*

ЖУРНАЛ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. РИЛЬСЬКОГО НАН УКРАЇНИ ТА МІЖНАРОДНОЇ АСОЦІАЦІЇ ЕТНОЛОГІВ

# НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

4·6 1995

ЛИПЕНЬ — ГРУДЕНЬ

(245 — 247)

Рік заснування 1925

КИЇВ

НАУКОВА ДУМКА

У ЖУРНАЛІ

Адреса редакції
*252001 МСП, Київ-1, вул. Грушевського, 4*
*Телефон 228-58-73*

*ЗАСНОВНИКИ ЖУРНАЛУ*

***Національна Академія Наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, НАН України, Міністерство культури та мистецтв України***

Науковий редактор *О. Г. Костюк*

Відповідальний секретар *І. М. Власенко*

Редактори відділів *В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак*

Художні редактори *Н. М. Абрамова, М. І. Стратілат*

Технічний редактор *А. Д. Голіна*

Коректор *Н. А. Струк*

Комп'ютерна верстка *Н. О. Зразюк*

Здано до набору 30.11.95. Підп. до друку 06.03.96. Формат 70×108 1/16. Папір друк. № 2. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,4. Ум. фарбо-відб. 8,93. Обл. вид. арк. 10,24. Тираж 2610 пр. Зам. 6-267.

Оригінал-макет підготовлено у видавництві «Наукова думка».
Київська книжкова друкарня наукової книги. 252004, Київ-4, вул. Терещенківська, 4.

«НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ», № 4—6 (245—247), липень—грудень 1995. Журнал Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України та Міжнародної асоціації етнологів. Заснований в 1925 р. Виходить 1 раз на 2 місяці. (Українською мовою). Головний редактор Олександр Костюк. Київ, видавництво «Наукова думка». Адреса редакції: 252001, вул. Михайла Грушевського, 4. Київська книжкова друкарня наукової книги. 252004, Київ-4, вул. Терещенківська, 4.

*З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ*

## *ГІМН НАЦІОНАЛЬНОМУ ВІДРОДЖЕННЮ УКРАЇНИ*

*(З історії пісні на слова Івана Франка «Не пора, не пора, не пора!»)*

**Цьому патріотичному віршеві І. Франка вже понад сто років. Здавалося б, ніщо не повинно було викликати застережень з приводу його публікацій, а тим часом він аж до останнього п'ятиріччя не входить навіть у багатотомні зібрання спадщини письменника. На цей твір поета майже півстоліття накладала свої заборони царська цензура, забороняли його польсько-шляхетські власті, румунсько-боярські. Понад півстоліття не друкувався вірш І. Франка і в радянських виданнях. Щодо царського режиму, як і польсько-шляхетського, то тут цілком зрозуміло: вірш, пройнятий пафосом революційної боротьби, вірш, у якому звучить заклик «Не пора, не пора, не пора москалеві й ляхові служить», тобто царатові й польській шляхті, не мав шансів побачити світ ні в царській Росії, ні в буржуазній Польщі. А що могло стати на заваді публікації цього твору в українських радянських виданнях?**

З болем доводиться констатувати, що вірш Франка не лише не друкувався, а створена на його основі пісня не співалася, хоч свого часу вона набула широкої популярності (особливо на західноукраїнських землях) як народна патріотична пісня. Крила цій пісні обламано давно, вона замовкла, хоч і не остаточно: живе переважно у серцях старшого покоління шанувальників таланту поета, учасників патріотично-революційного руху на західноукраїнських землях, у старих, тепер важкодоступних збірниках, співанниках.

Вірш вперше побачив світ 1887 року у збірці І. Франка «З вершин і низин» — у циклі «Україна». Це чи не найсильніший у згаданій збірці цикл віршів поета. Охоплює він такі твори: «Моя любов», «Не пора...», «Ляхам», «Розвивайся ти, високий дубе...». Під першим, третім і четвертим віршами стоять дати 26 червня 1880 року, 21 жовтня 1882, 16 марта 1883 року. Дата написання вірша «Не пора» — невідома. Є підстави вважати, що він створений 1880 року (так його й датує В. Сімович у виданні: *Франко Іван.* З вершин і низин. — Лейпціг, 1920. — С. 175). Цикл «Україна» становить єдину цілість, а тому вилучення хоча б одного з віршів збіднює ідейно-художній задум поета, деформує його основну ідею. Так, перший вірш циклу — програмний, утверджує органічне поєднання в творчому кредо поета національного й загальнолюдського. Декларуючи свою щиру, самовіддану любов до рідного народу, поет запитує своїх сучасників — поневолених і скривджених — і наступні покоління:

I чи ж перечить ця любов
Тій другій і святій любови
До всіх, що ллють свій піт і кров,
До всіх, кого гнетуть окови?

*Запорізька Січ у середині XVII ст. Малюнок Боплана (XVII ст.) Фоторепродукція Ю. І. Залогіна*

На поставлене питання І. Франко дає однозначну відповідь:

Ні, хто не любить всіх братів
Як сонце Боже, всіх зарівно,
Той щиро полюбить не вмів
Тебе, коханая Вкраїно!

Здається, неможливо виразніше, глибше висловити святі почуття поваги й любові до всіх людей, до всіх народів, як це зробив Франко. Глобальне порівняння («Як сонце Боже») робить це кредо поета особливо промовистим, універсальним.

Декларація саме такої любові Франка, яка живила його творчий дух, наснажувала у боротьбі за поступ, щастя й волю, змінюється пристрасним закликом-звертанням до народу випростати спину, скинути з себе соціальне й національне ярмо, віддати всі свої сили Україні.

Концепція цього вірша не суперечить попередньому, не ображає національні почуття ні росіян, ні поляків, про яких згадується у першій строфі. Йдеться про заклик до народу бути самим собою, духовно відродитися, подолати роз'єднаність, розбрат, одностайно стати на боротьбу за «волю, і щастя, і честь». Ця ідея червоною ниткою проходить крізь усю творчість І. Франка, зокрема його поезію, має глибоке коріння у всій діяльності письменника, для якого воля, щастя, розквіт його народу — «у народів вольних колі» — був священним заповітом. Слід наголосити, що у цьому творі (як і в багатьох інших) поет мислить загальнонародними категоріями, роздумує над долею народу у всеукраїнському масштабі, оперуючи поняттям «Україна», звертається до національної символіки.

Перша строфа, яка так довго лякала охоронців царського режиму, нещадно заборонялася, зумовлювала конфіскації всього твору, закликала українців обабіч кордонів звільнитися від рабства, ганебного прислужництва монархічним режимам царської Росії й Австро-Угорської монархії. За часів цієї монархії на західноукраїнських землях панівною силою була польська шляхта.

Не пора, не пора, не пора
Москалеві й ляхові служить!

Цей заклик міг виникнути на певному етапі розвитку національної свідомості українського населення Галичини, коли тут посилився визвольний рух, на арену громадсько-культурного життя виступило нове покоління борців на чолі з І. Франком. Всупереч галицьким москвофілам, які те й робили, що служили царатові, вірнопідданій частині народовців, які оглядалися на Відень, загравали з польською шляхтою, Франко кинув патріотичний клич:

Довершилась України кривда стара, —
Нам пора для України жить!

Від цих рядків віє болем і жалем за давні кривди, що їх зазнала Україна і від царської Росії, і від шляхетської Польщі. Тому-то поет так безкомпромісно закликає служити рідному народові.

Друга строфа (як і третя) починається тим же повтором, розгортаючи й конкретизуючи основний мотив твору:

Не пора, не пора, не пора
За невигласків лить свою кров,
І любити царя, що наш люд обдира, —
Для України наша любов.

І. Франко тут робить сильний політичний і соціальний акцент, розкриваючи гнобительську політику царату, під владою якого була основна частина української землі — Наддніпрянщина.

Зауважимо, що політична загостреність цієї строфи, демаскування антинародного характеру царської адміністрації ставили вірш під категоричну заборону російської цензури. І. Франко, прагнучи свій твір бачити опублікованим в межах царської Росії, зробив іншу редакцію двох рядків строфи:

За Німеччину лить свою кров
І любити врага, що народ наш здира...

Проте в цій редакції вірш не друкувався; очевидно, поет дійшов висновку, що царська цензура однак не пропустить цей твір у друк.

Звертає на себе увагу ще одна деталь. І. Франко вживає слово «невигласки». Хто мається на увазі? Очевидно, представники царської і цісарської адміністрації, наукоумні чиновники-невігласи. Це слово у такому прозоро-доступному тексті могло бути не всім зрозумілим. Тому поет, передруковуючи вірш у збірці «Давнє і нове» (1911), подав цей рядок у зміненій редакції: «За тиранів пролить свою кров».

Третя строфа розкриває нові ідейні горизонти твору, утверджує ідею національної єдності народу.

Не пора, не пора, не пора
В рідну хату вносити роздор!
Хай пропаде незгоди проклята мара!
Під України єднаймось прапор!

Є. Кирилюк — заслужений у галузі українського франкознавства дослідник, який мав відвагу обороняти цей вірш І. Франка від нападів вульгарних соціологів, навівши рядки «не пора... в рідну хату вносити роздор», зауважив, що в цих словах «виявляється певна суперечність у поглядах поета. Тут ніби справді підноситься заклик до національного примирення...»[1] Гадаємо, що це твердження відомого вченого — данина часові та обставинам, які спонукали, а то й змушували затирати в літературі гострі, болючі національні моменти, керуватися, головним чином, класовим підходом до аналізу літературних явищ. Роздори, проклята мара незгоди тяжіли над нашим народом, розмежованим кордонами чужих монархій, поневоленим соціально і національно, над поділеною на конфронтуючі табори інтелігенцією. Хіба вони не ослаблювали народ, не обезкровлювали його? Хіба заклик до єдності всіх здорових сил народу, до його консолідації під прапорами рідної Вітчизни може свідчити про суперечливість у поглядах поета, а не про їх цільність, національну проникливість? І. Франко бачив різні прошарки у кожному народі, відображав соціальні конфлікти між представниками панівних і пригноблених верств, але він глибоко усвідомлює і значення духовної єдності народу. В умовах конкретно-історичної дійсності, коли був написаний і опублікований твір, у період його активного функціонування у громадсько-культурному русі на західноукраїнських землях він відіграв революційно-мобілізуючу роль у боротьбі нашого народу за його визволення і возз'єднання в єдиній державі. І. Франко, як ніхто інший, відчув не-

[1] *Кирилюк Євген.* Вічний революціонер. Життя і творчість Івана Франка. — К., 1966. — С. 192.

обхідність саме такого твору, наснаженого високими ідеями служіння народові — саме в конкретних обставинах тогочасної дійсності. Ця думка знайшла глибоке ідейно-художнє втілення в заключній підсумковій строфі вірша:

Бо пора се великая єсть:
У завзятій, важкій боротьбі
Ми поляжем, щоб волю і щастя і честь,
Рідний краю, здобути тобі!

Такого сильного, могутнього революційного слова, сповненого віри у визволення народу, такого відчайдушного заклику до боротьби за його святі ідеали українська поезія до Франка не знала. До речі, у рукописному варіанті вірша другий рядок строфи звучить трохи інакше: «У всесвітній важкій боротьбі».

У контексті всього циклу основна ідея твору з певними видозмінами знаходить мистецьке втілення і в інших творах, зокрема у прекрасному вірші «Розвивайся ти, високий дубе», що теж тривалий час не друкувався у радянських виданнях художньої спадщини І. Франка:

Розвивайся ти, високий дубе,
Весна красна буде!
Гей вставаймо, єднаймося,
Українські люди!

Єднаймося, братаймося
В товариство чесне,
Най братерством, щирими трудами
Вкраїна воскресне!

Звертаючись із пристрасним словом-закликом до рідного народу, утверджуючи ідею боротьби за його визволення, І. Франко ніде не протиставляє український народ іншим народам. Відомі знаменні слова поета, звернені до російського народу: «Ми чуємо себе солідарними з найкращими синами російського народу...» (Із статті «Щирість тону і щирість переконання», 1905). І. Франко плекав почуття глибокої поваги й до польського народу, віддав багато творчих сил та енергії для зміцнення українсько-польського братерства. У згаданому вірші «Ляхам» він висловив політичне кредо єднання з поляками:

Братаймося, ляше, та щиро,
Громадою, ділом і миром,
Братаймось, як з рівними рівні,
А не як пани і піддані.

Тому-то початкові рядки вірша І. Франка із згадкою про москалів і ляхів не можуть витлумачуватися в дусі неприязні до цих народів, вони мають на меті посилити почуття національної свідомості, людської гідності власного народу.

Як засвідчують факти, саме таку роль відіграв вірш-заклик поета в історії національно-визвольного руху в Україні кінця XIX — початку XX століття. Нелегально він поширювався в Наддніпрянській Україні (у складі збірки «З вершин і низин», «Давнє і нове», які потрапляли на Наддніпрянщину). Царська цензура не пропустила з Галичини в Росію жодного видання, де був вміщений цей вірш, як і інші революційні твори поета. «Наиболее возмутительный характер имеют стихотворения «На суді» (стр. 38—40), «Беркут» (стр. 46—50) и «Не пора» (69—70»), — писав київський цензор М. Дроздов у своєму рапорті від 31 жовтня 1888 р.[1] Через два десятиліття інший царський цензор Васенцович-Макаревич інкримінував Франкові, що він «...воспевает Украину как самостоятельную страну, которую нужно создать, объединившись всем вокруг знамени, оставив домашние раздоры и перестав любить царя, который обирает наш люд»[2].

Вірш І. Франка, окрилений музикою, активно функціонував на західноукраїнських землях, хоча й тут його поширенню чинила перешкоди польська шляхта. Він звучав на численних народних вічах як національний гімн, як заклик до боротьби. Пісня набула широкого розпов-

[1] *Франко Іван.* Документи і матеріали. — К., 1966. — С. 120.
[2] *Там же.* — С. 276.

сюдження серед студентської молоді, інтелігенції, радикально настроєного селянства. Вірш тривалий час жив як літературний твір, переходячи із видання у видання, і як пісня. Можна без перебільшення сказати, що на західноукраїнських землях у дорадянський час це був чи не найпопулярніший твір І. Франка. А. Крушельницький у своїй праці «Іван Франко» (Коломия, 1910), розглядаючи цикл «Україні», з приводу названого твору поета констатує: «Сей вірш стає згодом національним гімном галицьких українців... Ту популярність, яку сей вірш, як народний гімн має на галицькій Україні, він завдячує перш усього сильній, енергічній арії, а ще більше переслідуванню, якого зазнавав, коли тільки почав проявлятися як гімн, переслідуванню з боку польської суспільності». Далі вчений з болем говорить і про «незрозумілий страх галицької рутенії (тобто наполоханої консервативної української інтелігенції — *Ф. П.*), яка запуджена переслідуваннями із польського боку при перших звуках гімну, співаного молодіжжю на національних святах, сама починає псикати; незрозуміла її некультурність, коли вона при співі гімну починає надягати демонстраційно загортки та капелюхи й тікає поквапно із залу».

*Запорожець (стародавній малюнок невідомого художника). Фоторепродукція Ю. І. Залогіна*

Цікаво, що в основу музики пісні лягла старовинна маршова німецька мелодія. Про це маємо два свідчення — Б. Лепкого, який вмістив «Не пора...» у впорядкованій ним збірці «Ще не вмерла Україна» (Відень, 1916), додавши таке пояснення: «Мелодія перейнята з середньовічної німецької пісні». До речі, про німецьке походження мелодії говорить і В. Щурат у статті «Не маємо національного гімну» («Ілюстрований український календар на 1928 р.» — Перемишль, 1927). Мелодію цієї пісні опрацьовували різні композитори, зокрема Денис Січинський, музика якого стала дуже популярною. На початку 900-х років музику до згаданого вірша написав український історик і композитор Микола Аркас.

Вірш І. Франка зазнав багатьох переробок, у зміненому вигляді неодноразово використовувався різними громадсько-культурними угрупованнями у соціально-політичній боротьбі. Одну з таких переробок доносять до нас видання і пісенники початку XX століття («Робочий народ», 1909, № 4; «Робітничі пісні» — Львів, 1910; «Робітничі пісні» (1927) та інші). Не будемо докладніше розглядати цю переробку, вона відображає ідейні настанови певних політичних груп, які ставили перед собою мету — повалення влади панівних класів, утвердження соціалістичних і навіть ко-

муністичних ідеалів. У згаданій переробці, маємо певну ідейну переакцентацію твору:

Хай згине незгода — проклята мара
Під червоний єднаймось прапор!

Зазнала істотньої зміни й кінцева строфа:

Ми поляжем, щоб волю й щасливе життя
Всі невільні здобули собі!

(Зб.: Золоті ключі.
Вип. I. — К., 1964. — С. 132).

Пісня — і в її первісному вигляді, і в переробках — неодноразово звучала як заклик до боротьби за права народу під час антиурядових, антишляхетських маніфестацій у Львові та по багатьох інших містах і селах Галичини й Буковини. Учасник революційного руху в Росії політемігрант Павло Рябков у своїх неопублікованих спогадах «По східній Галичині й Буковині» розповів про одну з таких маніфестацій, свідком якої він був. До Львова з Відня приїхав міністр-президент Кербер — всемогутній у 900-і роки сатрап Австро-Угорської імперії. Зустріч з ним відбулася у приміщенні «Народного дому» у Львові. Представники українського населення краю пристрасно говорили про зловживання владою в Галичині з боку польської шляхти, про ущемлення прав України. Коли міністр-президент Кербер кинув фразу, що центральний уряд не буде втручатися в справи краю (це, мовляв, компетенція галицького сейму), що найвищі органи повністю довіряють польській шляхті, в залі виникло страшне обурення: «Здавалось, від криків розпадуться стіни, впаде стеля... Народ з піснею

Не пора! Не пора, не пора!
Москалеві й ляхові служить
Довершилась України кривда стара —
Нам пора для України жить!

вийшов на вулицю[1]. Особливо популярною стала пісня на початку XX століття серед української студентської молоді. Не відбувалося жодного молодіжного зібрання, на якому вона не звучала б. Зокрема, пісня гриміла вулицями Львова та інших міст 1901 року у зв'язку з так званою «сецесією» української молоді з Львівського університету. Втративши надію перетворити німецько-польський університет у Львові в український, прогресивна молодь демонстративно залишала чужий її національним інтересам навчальний заклад і йшла навчатися в закордонні університети. 19 листопада 1901 року відбулося велике студентське віче, яке закінчилося співом революційних пісень. «Вічевики у чвірках йшли вулицями міста, співаючи «Ще не вмерла» і нову тоді пісню «Не пора». Се перший раз українське студентство демонструвало на вулицях Львова і «Не пора» перший раз лунала з уст мас як гімн[2], писав В. Темницький.

...Мелодія першого рядка пісні-гімну як позивний клич щодня лине над незалежною Україною, а от державні співочі колективи ніяк не наважаться взяти цей могутній патріотичний твір І. Франка у свій репертуар.

*Федір ПОГРЕБЕННИК*

Київ

[1] Архів Інституту етнології ім. М. М. Миклухо-Маклая РАН, ф. ОЛЕАЕ, с. 67, арк. 79.
[2] Січ. Альманах... — Львів, 1908. — С. 448.

## *ВНЕСОК ІВАНА ОГІЄНКА В УКРАЇНСЬКУ ЕТНОГРАФІЮ І ФОЛЬКЛОРИСТИКУ*

Попри відомі головні ділянки наукової праці Івана Огієнка — українська мова, старослов'янська мова, давнє українське письменство, історія української культури, релігієзнавство, історія українського друкарства — його дослідницькою увагою не обійдені і українська етнографія та фольклористика. Уже така праця як «Дохристиянські вірування українського народу» забезпечує йому тривке місце в історії українського народознавства. Але причетність до цієї сфери знання простежується і в інших реаліях його багатогранної спадщини як ученого і активного релігійно-церковного та громадського діяча. Це предмет майбутнього спеціального дослідження. Тут же звернемо увагу хоча б на головні аспекти цієї теми.

* * *

Живий інтерес до побуту і традиційної культури народу виніс І. Огієнко, очевидно, вже із своєї селянської родини, батьківської хати, містечка Брусилова Радомишського повіту Київської губернії (тепер село Житомирської області), де 15 січня 1882 р. він народився і провів дитячі роки. Не випадково перша (чи одна з перших) публікацій І. Огієнка — стаття 15-річного юнака, учня фельдшерської школи (з 1896 р.) в Києві була присвячена рідному містечкові й описові селянського побуту його жителів[1].

Сільська тема домінує у більшості нарисів, віршів, публіцистичних і науково-популярних статей І. Огієнка, надрукованих у пресі кінця XIX — початку XX ст. Немає сумніву, що уважне прочитання цих публікацій дослідником виявило б і чимало відомостей народознавчого характеру і, властиво, фактів причетності їх автора до цього предмета.

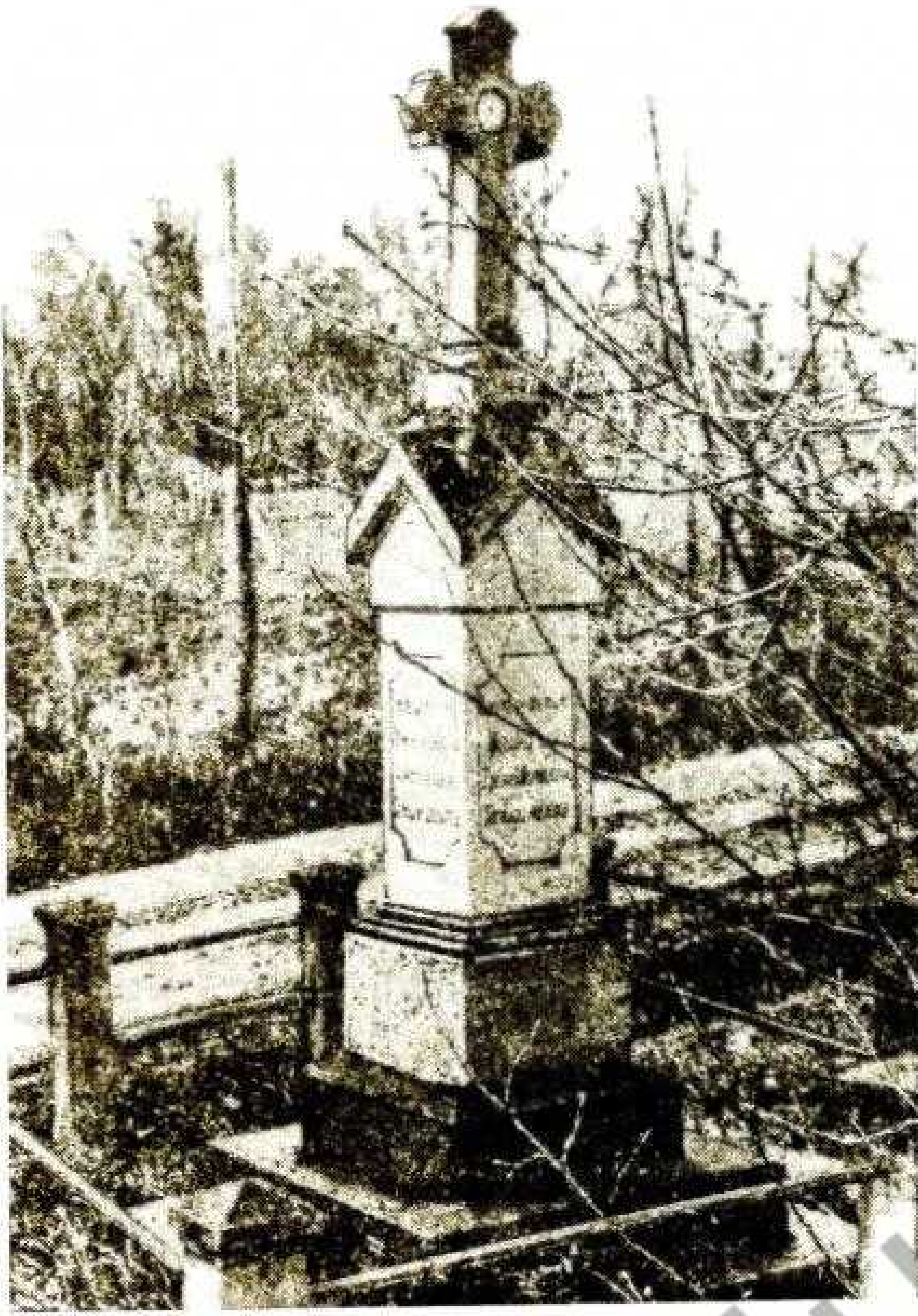
Наприклад, у статті «Як селяни читають і пишуть по-українськи»[2] І. Огієнко подає цікаві відомості на основі проведеного ним влітку 1908 р. у рідному Брусилові спеціального дослідження про сприйняття селянами українського друкованого слова. На конкретних даних дослідник показує, що в результаті довготривалої дискримінації російським царизмом української мови, відсутності української школи селяни читають українську книжку і пишуть по-українськи на російський лад, бо звикли до російського правопису. Але тут же, виходячи з безпосередніх спостережень, констатує можливість швидкого виправлення цієї ситуації шляхом максимального наближення мови українських друків до живого народного мовлення і спрощення правопису — він повинен бути простий і зрозумілий.

З етнографічного погляду ця публікація цінна як конкретний штрих (з хронологічним і географічним визначенням) до характеристики етнокультурної ситуації і специфіки буденної свідомості українського села на початку XX ст. Вона показує і те, як із врахування цієї ситуації вчений моделює заходи оперативного впливу на їх зміну. До речі, глибоким знанням етнокультурних реалій — і не тільки його рідної сторони, а й інших регіонів України, в тому числі й західноукраїнських земель, позначені й численні інші праці І. Огієнка з проблематики української мови і правопису з неухильним змаганням до єдиної української літературної мови і єдиного правопису.

У цій справді безприкладно титанічній роботі вражає органічне поєднання глибокого і проникливого академічно-філологічного знання української мови із врахуванням її реального становища актуального живого функціонування в селі і місті, можливостей і потреб її побутування,

[1] *Огиенко И.* М-ко Брусилов. Как живут крестьяне // Сельский вестник (Петербург). — 1897 (липень). У списку друкованих праць І. Огієнка ця публікація названа першою / Науковий збірник: В 30 річницю наукової праці проф. Д-ра Івана Огієнка. — Варшава, 1937. — С. 13 — 33; 216 — 218 (доповнення).

[2] *Огієнко І.* Як селяне читають і пишуть по-українськи // Літературно-науковий вістник. — Київ-Львів, 1909. — Кн. 6. — С. 505 — 514.



*Найдавніший пам'ятник Т. Г. Шевченку на Тернопільщині в с. Бурдяківці Борщівського району, відкритий в 1911 році з нагоди 50-річчя з дня смерті поета. Пам'ятник виготовлений народними майстрами*

вжитку у різних соціальних середовищах в Україні та емігрантських поселеннях. Приклад гідний наслідування і для сучасних наших філологів, зокрема тих, які трудяться над удосконаленням українського правопису.

Заслуговує на увагу етнографа історико-краєзнавчий нарис І. Огієнка про село Водотин Радомиського повіту (нині Коростенського району Житомирської області)[1]. В ньому поряд з відомостями історичного характеру і соціально-економічного стану села міститься й інформація про громадський побут, традиційні форми якого зазнають істотних змін під впливом різних новацій, що йдуть з міста, робітничих середовищ і посилення самоосвітньої роботи на селі. Спостереження й аналітичні замітки автора дуже можуть придатися майбутньому дослідникові майже зовсім невивченої досі етнокультурної проблематики, духовного стану українського села напередодні революційного перелому. А без цього, в свою чергу, трудно належним чином збагнути й історичні реалії того часу.

* * *

Новий етап дотичності інтересів І. Огієнка до етнографії і фольклору наступив, коли після закінчення фельдшерської школи і трирічної практики лікарського помічника у Київському військовому психіатричному шпиталі він став у 1903 р. студентом історично-філологічного факультету Київського університету. Студіюючи слов'янські мови і літератури, він звертається і до вивчення їх народних джерел. Особливо спонукала до цього активна участь у роботі славнозвісного семінару слов'янської філології професора Володимира Перетца, який багато уваги приділяв дослідженню народної культури, особливо фольклору, і її зв'язків з літературою.

Цей аспект зацікавлень простежується і в І. Огієнка. Уже в перших своїх наукових працях — дослідження творчості українського письменника і церковного діяча XVII ст. Іоанникія Галятовського — він звертає увагу на використанні цим автором у збірці проповідей «Ключ разуминія» (1659) безпосередніх спостережень з простонародного побуту, відомостей

[1] *Огиенко И.* Село Водотын Радомишльского уезда Киевской губернии // Радомыслянин. — Радомышль, 1914.

про народні вірування, забобони, звертання до ворожбитів, чарівників[1]. Дослідник зазначає, що разом з відгомоном у проповідях Галятовського тогочасних суспільно-політичних і релігійних подій в них простежується і відображення характерних рис традиційно-побутової сфери українського життя.

Вказуючи на зафіксовані у Галятовського традиційні способи передбачення погоди, забобонні трактування затемнення сонця і місяця як кару Божу, грядущі лиха — голод, війни, пошесть, — І. Огієнко констатує, що подібні прогнозування погоди і повір'я, «як відомо до цього часу живуть серед українського, — і зрештою, не тільки його одного, — народу»[2]. Дослідник помітив і зв'язок з народною традицією додатку до «Ключа розуміния» — збірника розповідей про дива в Україні — «Казаня придаными» (1660), в яких діють українські селяни, запорізькі козаки. В одному з таких «див» мовиться про те, як Мати Божа врятувала селянку, що невинно була засуджена на смерть за чарівництво[3]. Це цінний штрих з етнографії чарівництва в Україні.

Потрапило в поле дослідницького зору І. Огієнка і цікаве народне прислів'я, вжите Галятовським в одній з його проповідей: «Хто вітрові служить, тому димом платять»[4]. Цей народний афоризм не потрапив, здається, до жодного з відомих збірників українських прислів'їв і приказок.

Ці моменти показують, що вже на початку наукових студій увага молодого вченого була настільки заангажована народною традиційно-побутовою культурою, що не залишала не поміченими навіть присутність дрібних її елементів у досліджуваному матеріалі. Це прикметна риса багатьох праць І. Огієнка. І особливо яскраво вона виявилася в курсі його лекцій «Українська культура»[5].

З перших слів цієї праці чітко наголошено, що культура українська — це «все те, що утворив народ український за довгі віки свого існування»[6]. Вчений зазначає, що цей народ всупереч складним історичним перешкодам і всяким негараздам «утворив своє власне життя, утворив велику своєрідну культуру. І можна тільки дивуватись і благоговіти, як це народ наш незвичайно тернистим шляхом досяг такої великої культури»[7].

Так чітко й однозначно сформулював автор засадниче положення, що українська національна культура — це система багатовікових культурних здобутків простого народу — себто традиційно-побутової культури, і надбань матеріальної та духовної професійної культури. І. Огієнко не був тут новатором, бо час псевдокласицистичного ігнорування народної традиційної культури і навіть відмова їй у статусі культури давно минув. Та все ж рецедиви зверхнього погляду на народну культуру давалися взнаки. У непоодиноких випадках різні побудови історії культури основувалися переважно на охопленні реалій елітарної культури, нехтуючи зроблене в цій сфері простим народом.

[1] *Огиенко И. И.* Проповеди Иоанныкия Галятовского, южно-русского проповедника XVII века // Сборник Харьковского историко-филологического общества. — Харьков, 1913. — Т. 19. — С. 401 — 428. — Окр. відбиток. — С. 1 — 32; *Огиенко И. И.* Отголоски современности и местные черты в «Ключе разумения» Иоанныкия Галятовского, южно-русского проповедника XVII-го века // Русский филологический вестник. — Варшава, 1914. — Т. 71. — С. 539 — 550. Окр. відбиток. — С. 1 — 12.

[2] *Огиенко И. И.* Отголоски современности и местные черты в «Ключе разумения» Иоанныкия Галятовского... — С. 9.

[3] *Там же.* — С. 12.

[4] *Там же.* — С. 10.

[5] *Огієнко І.* Українська культура. Коротка історія культурного життя українського народу. — К., 1918.

[6] *Там же.* — С. 3.

[7] *Огієнко І.* Українська культура. — С. 4 — 5.

Подібно до того, як І. Франко і М. Грушевський у своїй концепції історії української літератури першоосновою і першою фазою її розвитку вважали усну, неписану словесність простого народу, так і І. Огієнко свою побудову нарису історії української культури, осмислення її самобутньої сутності виводив від народних джерел.

Він із захопленням говорить про феномен української народної пісні, в яку вклав «народ свою ознаку, ознаку багатої культури і яскравої талановитості»[1]; про унікальність у світовій культурі такого явища, як українські думи, які «роблять велике враження навіть на чужинців»[2]; характеризує розмаїття народного орнаменту, що «на кожному кроці життя селянського»[3], вироби зі шкла, глини, плетіння, ткацтво, різьбу, писанки, вишивки, багатство і красу народного вбрання, будівництва. Великими культурними здобутками вважає вчений неповторні українські народні звичаї і обряди, вироблені впродовж віків засади звичаєвого права.

Особливо цікаві судження вченого про вплив народної пісні на український церковний спів, відгомін у ньому мотивів «наших народних пісень і наших старих козачих дум»[4] і взагалі — про участь народного елементу у створенні своєрідної української церковної культури, що вирізняє українське православ'я з-поміж інших православних церков.

Цій проблемі І. Огієнко приділив, як відомо, надзвичайно багато уваги і в пізніших своїх працях, зокрема в період його церковної діяльності в гідностях архієпископа Холмсько-Підляської епархії і митрополита Української православної церкви. Розсіяні в різних місцях його писань ідеї, думки і спостереження стосовно цієї теми — надзвичайно цінні для дослідження етнографічного аспекту української церковної культури і її сакрального мистецтва.

* * *

Особливо визначною з погляду наукової розробки теми зв'язку українського християнства з народними традиціями, з народною культурою є монографія І. Огієнка «Дохристиянські вірування українського народу» з підзаголовком «Історично-релігійна монографія». Написана вона в 1946 р. у Швейцарії, згодом доповнена як частина курсу лекцій з історії української церкви і тільки в 1965 р. була вперше опублікована.

Незвичайності цій праці надає передусім те, що вийшла вона з-під пера вченого уже в сані верховного ієрарха Української православної церкви — Митрополита Іларіона. Під цим іменем вона з'явилася і в друку. Християнська церква впродовж багатьох століть різко відмежовувала себе від язичництва і всіляко поборювала його залишки. В Україні дохристиянські вірування і збереженні їх традиційні елементи іменувалися поганством, що однозначно виводилося від слова «поганий» — злий, шкідливий, неприємний, негативний.

Вже на початку передмови автор своїм роз'ясненням поняття «поганський» переводить цю тему у відмінну від традиційної емоційну і смислову тональність: воно похідне не від українського «поганий» а від латинського «padus» — село, «pada» — сільський, «радані» — селяни від того, що дохристиянські вірування найбільше і найстійкіше зберігалися на селі як сільська чи селянська віра. Тут же він злагіднює і ортодоксальне розмежування між християнством і дохристиянськими віруваннями, вказуючи, що хоч у головному кожний народ сповідує Віру Христову «більш менш однакову, але… не кожне сходиться з іншими в розумінні й виконанні буденних звичаїв християнського життя. А це тому, що кожен народ мав свою власну Віру ще й до Християнства, і звичайно міцно три

[1] *Огієнко І.* Українська культура… — С. 5.

[2] *Там же.* — С. 9.

[3] *Огієнко І.* Українська культура… — С. 10.

[4] *Там же.* — С. 6.

мався її і далі, під час Християнства. Бо ж ніхто Віри своєї відразу не кидає»[1].

Логічно чітко і науково послідовно І. Огієнко розвиває думку про те, що релігійні вірування як складова духовного життя людини дуже повільно піддаються змінам і з введенням християнства попередні вірування не зникли, а співіснували з ним, особливо в селянському («поганському») середовищі. На основі цього співіснування постав синкретизм — двоєвір'я: поєднання дохристиянських вірувань з вірою новою — Християнством. «І це двоєвір'я, — зазначає вчений, — панує й сьогодні в світі, де сильніше, а де менше, але воно таки панує у всіх народів світу. Панує так, як було і за перших віків Християнства: у духовної інтелігенції Християнство більш-менш нормальне, а в «простого» народу — сильне ще й двоєвір'я, чи т. зв. поганство...»[2]

Вказуючи на тісний зв'язок релігійних вірувань з культурою, І. Огієнко наголошує: «Віра народу лежить в основі його культури, і цієї культури годі нам зрозуміти без вивчення народної віри. А в основі цієї народної віри — більше чи менше — лежить таки його віра дохристиянська. У цьому вага дохристиянських вірувань. І хоч церква осуджувала їх тисячі раз, дохристиянські вірування («поганство») ясно знати по всіх християнських землях ще й тепер, і скрізь вони живі й активні»[3].

Процитовані моменти, судження про неглибоку християнізацію світу, значне місце в духовності людей дохристиянських вірувань, про язичництво як про певну релігійно-культурну систему, а не просто варварство і дикунство, про потребу знання, розуміння і належної історико-культурологічної оцінки сутності й значимості давніх вірувань — все це погляди, які утвердилися в науці. Але навіть новітні християнські теологи не дуже рахувалися з ними і воліли обминати. Тому чітко визначена наукова позиція Митрополита Іларіона в цих питаннях була сама собою явищем неординарним.

З позиції цих концептуальних засад він говорить про важливість вивчення дохристиянських вірувань українського народу, «бо тільки знаючи їх, ми можемо належно зрозуміти теперішню духовну культуру цього народу і правдиво оцінити силу пізнішої християнізації серед нього... Сучасної духовної культури українського народу належно й глибоко ніхто не зрозуміє, коли він не знає його вірувань дохристиянських». Ці знання необхідні для розуміння історії нашої церкви, історії суспільного життя нашого народу, «бо ця історія завжди міцно поєднана з історією нашої віри». Та й історію української культури годі зрозуміти «без належного знання дохристиянських вірувань», бо вона «завжди оперує з народними віруваннями, переказами, піснями й т. ін., — взагалі з так званим «етнографічним матеріалом», що в значній своїй мірі склався ще за дохристиянських часів»[4].

У дусі цих засад будує автор і подальший виклад своєї праці, намагаючись охопити нею головно «цілість самої системи дохристиянських вірувань», показати їх ідеологію, бо, підкреслює він, «така система була, мала свою ідеологію і вона й тепер сильно впливає на нашу Віру Христову, правильніше — живе поруч із нею...»[5]

Народні вірування, світоглядні уявлення, міфи українців віддавна привертали увагу дослідників, особливо з періоду романтизму (кінець XVIII — перші десятиліття XIX ст.), коли цей пласт народної культури став предметом підвищеного інтересу вчених і письменників. Ці останні цінували наявність у традиційній культурі українського народу пам'яток давніх релігійних вірувань і світогляду, тому щедро використовували цей

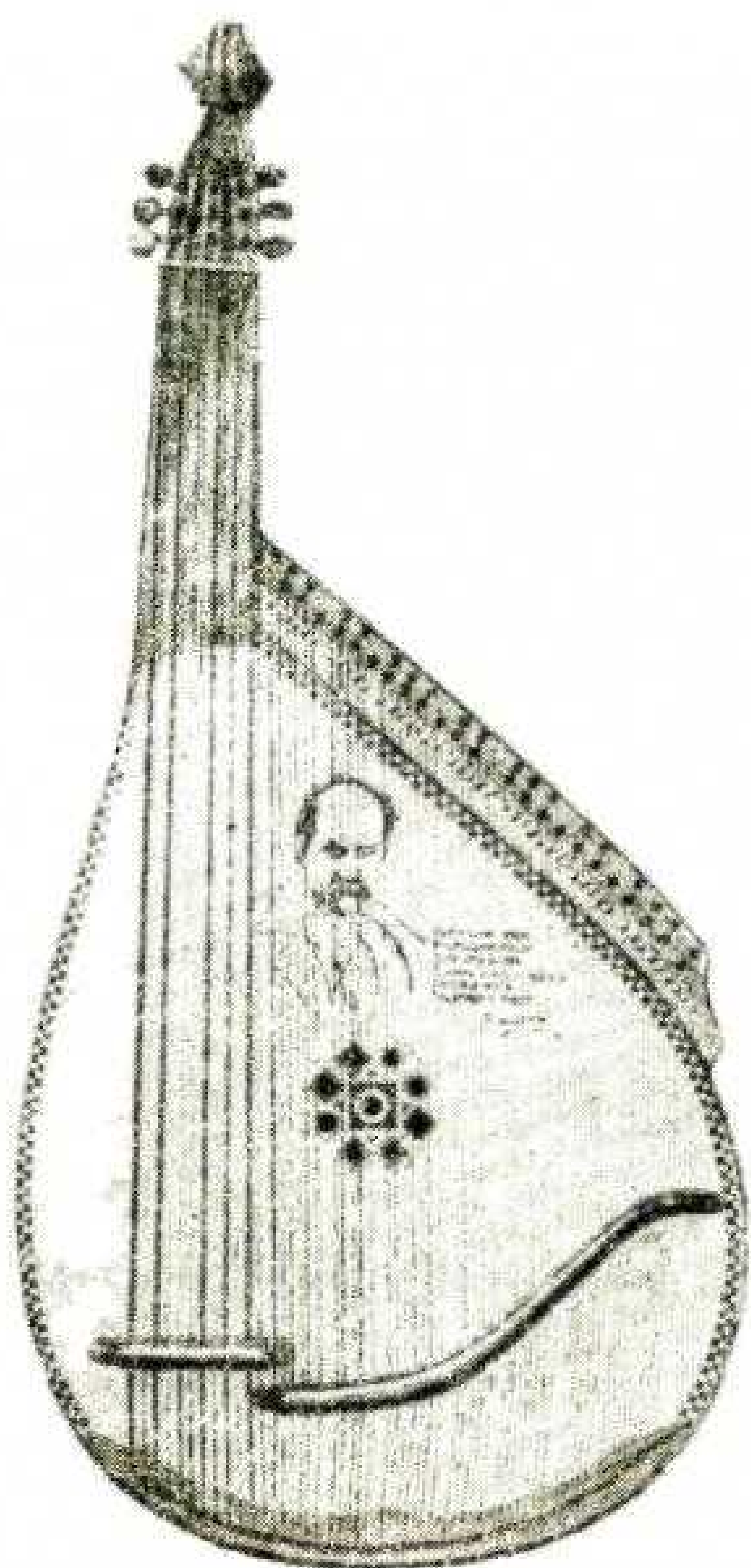
[1] *Митрополит Іларіон.* Дохристиянські вірування українського народу. Історично-релігійна монографія. — Вінніпег, 1965. — С. 5. Репринтне перевидання. — К., 1992.

[2] *Митрополит Іларіон.* Дохристиянські вірування українського народу... — С. 6.

[3] *Там же.* — С. 6 — 7.

[4] *Митрополит Іларіон.* Дохристиянські вірування українського народу. — С. 8 — 9.

[5] *Там же.* — С. 10.



*Бандура О. С. Коваля. Дерево, інтарсія, інкрустація, плоска різьба, 1974*

матеріал у своїх працях, зокрема тих, що стосувалися дослідження давньої культури, вірувань, старожитності, міфології слов'ян. Досить лише переглянути слов'янознавчі праці П. Й. Шафарика, тритомну монографію російського вченого О. Афанасьєва «Поэтические воззрения славян на природу» (1865—1869), праці про слов'янську міфологію і старожитності Я. Махала, Л. Нідерле, О. Брікнера, щоб переконатися, яке істотне місце посідає в них український матеріал.

З першої половини XIX ст. вивчали народні дохристиянські вірування і українські вчені. Однією з найзначніших праць на цю тему була широко задумана монографія І. Вагилевича «Слов'янська демонологія», яка залишилася незавершеною. Народним віруванням українців багато уваги відведено у книгах «Об историческом значении русской народной поэзии» (1843), «Славянская мифология» (1847) М. Костомарова, «Очерки старослав'янского баснословия или мифологии» (1960) Я. Головацького, нарисі «Світогляд українського народу. Ескіз української міфології» (1876) І. Нечуя-Левицького, у працях О. Потебні, В. Антоновича, М. Драгоманова, М. Грушевського, П. Чубинського.

Окремі питання цієї теми висвітлюються в численних статтях і розвідках українських етнографів і фольклористів М. Сумцова, В. Милорадовича, П. Іванова, Б. Грінченка та ін. Розробкою її наполегливо займався один з наших найвизначніших народознавців В. Гнатюк. Він підготував і видав кілька томів винятково цінних матеріалів з української народної міфології[1], вивчав її, чому присвячена, зокрема, оригінальна змістовна студія «Останки передхристиянського світогляду наших предків»[2]. В. Гнатюку належить спроба і більш обширного, системного історико-теоретичного синтезу матеріалів з українських народних вірувань у монографії «Нарис української міфології» — праці, яку він писав на схилі життя і яка й досі залишається ненадрукованою[3].

Отже, можемо сказати, що, крім опрацювання багатьох часткових питань дохристиянських вірувань і міфології українського народу, зібрання великого фактичного матеріалу, узагальнюючого системного висвітлення цієї теми в українській науці нема. Шукаючи видавця для свого «Нарису...», В. Гнатюк у листі від 13 червня 1924 р. до свого приятеля в Ужго-

[1] *Гнатюк В.* Знадоби до галицько-руської демонології // Етнографічний збірник. — Львів, 1904. — Т. 15; *Гнатюк В.* Знадоби до української демонології // Етнографічний збірник. — Львів, 1912. — Т. 33, 34; Матеріали до гуцульської демонології. Записав у Зелениці Надвірнянського повіту Антін Онищук... // Матеріали до української етнології. — Львів, 1909. — Т. II. — С. 1 — 139.

[2] Етнографічний збірник. — Т. 33. — С. V — XI III; Т. 34. — С. V — XXIV.

[3] Ця праця, підготовлена мною до друку, повинна незабаром побачити світ. У вступній статті публікації дається докладніший аналіз праці В. Гнатюка над цією темою і характеристика її розробки в українській науці.

роді, вченого і громадського діяча І. Панькевича, слушно вказував на цю прогалину в українській науці: «Я вже давно хотів видати «Українську мітольогію» (популярну для широких кругів), бо вважаю її дуже цінним отстатком нашої старої культури. І коли Ви переглянете слов'янську мітольогію — чи Махала, чи Нідерлього (що написані найкритичніше), побачите, що найбільша частина матеріалу, на якім вони опираються, наша — українська. Тим часом самі українці ні не знають сього, ні не цінять (тому, що не знають)[1].

Тому І. Огієнка справді не відступив від істини, коли писав у передмові до своєї праці: «…даю тільки першу спробу хоч коротко подати всі дохристиянські вірування українського народу. Подаю в короткому змісті цілу систему цих вірувань, чого в нас ще не було»[2].

Праця І. Огієнко має добре продуману, просту і логічно чітку побудову, ясний і зрозумілий навіть для найширшого читача виклад. Опираючись на широку літературу з проблематики дохристиянських вірувань різних народів, на матеріали українських та інших дослідників, наш учений так групує наявні відомості, щоб показати спочатку характерні особливості анімістичного світогляду, себто одухотворення, одушевлення давньою людиною свого довкілля, на якому основувалася первісна віра. Він слушно вважає, що ця віра мала багато спільного в різних народів, бо походила з давньої етногенетичної спільноти народів, наприклад, індоєвропейських чи їх частини — слов'янських. А тому виділити з неї «чисто українські вірування часто нема змоги»[3].

Але автор праці все-таки послідовно намагається висвітлити конкретні архаїчні реалії вірувань українців, вказуючи на їх відображення у давніх наших і чужих писемних пам'ятках (зокрема, давньоруських літописах «Слові о полку Ігоревім» й ін.) та ідентифікуючи ці згадки з відповідними даними наявного етнографічного і фольклорного матеріалу. Саме в світлі цих джерел він характеризує цілий комплекс давніх уявлень українського народу (про небесні світила, вогонь, землю, воду, повітря, рослини і тварини та ін.), на конкретних прикладах показує їх живучість і відгомін у нинішніх народних звичаях, обрядах, повір'ях, забобонах та інших традиціях українців.

В такому ж плані веде свою розповідь учений про українську міфологію — олімп Київсько-руських дохристиянських богів і божеств, та демонологію — різні роди злої і нечистої сили, незвичайні, надприродні властивості «непростих» людей — чарівників, «відунів», ворожбитів, відьом і т. п.

Все це, зокрема боги давньої Русі, не раз було предметом студій багатьох учених. Є велика наукова література на цю тему. Використовуючи вже зроблене попередниками, І. Огієнко науково-критично осмислює ці результати і додає, вводить у наукове користування багато цікавих, нових моментів, почерпнутих з українського матеріалу: історичного, літературного, фольклорного, етнографічного, мовного. Цей український аспект висвітлення слов'янської, давньоруської міфології — особливо оригінальний і цінний здобуток характеризованої праці. Тут І. Огієнко великою мірою реалізував згадуване патріотичне прагнення В. Гнатюка донести до свідомості українців знання про такий «…дуже цінний остаток нашої старої культури», як міфологія.

До речі, І. Огієнко знав і в багатьох місцях своєї праці звертався до розвідки В. Гнатюка «Останки передхристиянського світогляду наших предків». З цією публікацією, а також з «Нарисом української міфології» (якого І. Огієнко, зрозуміло, напевно не знав і тим більше не міг використати, пишучи свою працю в Лозанні) «Дохристиянські вірування ук-

[1] Листи Володимира Гнатюка до Івана Панькевича (1920 — 1926). Упорядкування і підготовка до друку М. Мушинки // Науковий збірник Музею української культури в Свиднику. — Пряшів, 1967. — № 3. — С. 190.

[2] *Митрополит Іларіон.* Дохристиянські вірування українського народу. — С. 9.

[3] *Там же.* — С. 11.

раїнського народу» близькі особливо широким залученням і характером використання українського фольклорного і етнографічного матеріалу та висвітленням у ньому часто малопомітних і затемнених часом давніх реліктів дохристиянських уявлень і вірувань.

Під кутом зору прояву давніх дохристиянських вірувань українців простежує вчений народні вірування у чарівників, віщунів, відьом, ворожбитів і ворожіння, віщі сни, злі і добрі прикмети, закляття, замовляння; розглядає обряди і звичаї — родинні (народження дитини, весілля, смерть, похорон і поминання) і календарні (зимові, весняні, літні свята), обряди і ритуали, пов'язані з трудовими процесами календарного циклу, звичаї і звичаєво-правові норми сімейного і громадського побуту, трудових і товариських взаємин, морально-етичних засад тощо. З науковою об'єктивністю мовиться в праці про боротьбу церкви з поганськими звичаями, двовір'ям, повільне поширення християнства на Русі, поєднання старих свят і обрядів з новими християнськими, перенесення в народній традиції на християнські свята функцій різних поганських культів.

Монографія «Дохристиянські вірування українського народу» засвідчує широку обізнаність її автора з українськими етнографічним і фольклорним матеріалом та глибоке його історико-культурологічне осмислення. Як учений-релігієзнавець й історик української церкви, І. Огієнко проникливо побачив у цьому матеріалі чимало таких граней і нюансів давніх вірувань наших предків, які до нього залишалися непоміченими чи недостатньо трактованими. В ньому полягає і головна значимість цієї праці в українській етнографії і фольклористиці. Зрештою, як спроба узагальнюючого нарису системи дохристиянських вірувань українського народу з реконструкцією широкого спектру їх проявів і збережених пережитків у народній традиційно-побутовій культурі, ця праця і досі не має в українській науці рівних.

* * *

Постійна присутність українського народознавчого — етнографічного і фольклористичного — компонента у сфері знань і наукових інтересів І. Огієнка виявляється і в багатьох інших його публікаціях. Він кваліфіковано рецензує працю Ф. Колесси «Народні пісні з південного Підкарпаття», написану на основі зібраного вченим матеріалу на Закарпатті (в Ужгородській окрузі і на Пряшівщині). Робить при цьому слушні зауваження щодо спільної основи ритміки народних пісень у всіх слов'ян і вказує на потребу вивчення чужоземних впливів на нашу пісенність, зокрема в етнічно змішаних зонах і пограниччях з використанням відповідних даних мовного матеріалу[1].

Окремого дослідження заслуговує тема участі фольклорного і етнографічного матеріалу у періодичних виданнях, які в 30-х роках і згодом у заокеанській еміграції редагував і видавав І. Огієнко.

У місячнику «Рідна мова» (Варшава, 1933—1939) постійною була рубрика «Говори української мови», в якій діалектний матеріал подавався у супроводі записів фольклорних текстів. Такий метод збору й подачі матеріалу живої народної мови запропонував І. Огієнко уже в першому номері цього видання[2], часто наголошував і в подальших своїх публікаціях. Наприклад, у статті «Як записувати народні говори»[3], зупиняючись на комплексі методичних засад і вимог для збирачів, він зазначає, що при записах конче треба давати зафіксовані в місцях цих записів пісні, перекази, легенди, казки, приказки та інші зразки місцевої усної народної словесності. При цьому застерігав: «Пам'ятайте, що пісні, веснянки, гаївки, колядки, казки, приказки, загадки мають більш архаїчну мову, бо звичайно незмінно передаються з покоління в покоління»[4].

[1] *Огієнко І.* Ф. Колесса. Народні пісні з південного Підкарпаття. Тексти і мелодії із вступною розвідкою. — Ужгород, 1923 // Літературно-науковий вістник. — Львів, 1924. — Т. 83. — Кн. 5. — С. 89 — 91.

[2] *Огієнко І.* Говори української мови // Рідна мова. — 1933. — № 1. — С. 26 — 27.

[3] Рідна мова. — 1934. — № 4. — С. 151 — 155; № 6. — С. 249 — 254; № 7. — С. 287 — 293.

[4] *Огієнко І.* Як записувати народні говори // Рідна мова. — 1934. — № 6. — С. 252.

Подібні філологічні зауваження, вимоги і поради стосовно точності запису — «зовсім так, як оповідає народ», — без найменших відхилень, виправлень і додатків, необхідність докладної паспортизації зібраного матеріалу з зазначенням місця його походження, часу запису, відомостей про інформатора (вік, освіта, заняття, походження тощо), традиційно-побутовий контекст функціонування, дані про населений пункт, його назву та легенди і перекази про нього — все це значиме і для фольклористики та етнографії, зокрема для пропаганди і утвердження наукової методики збирання народознавчого матеріалу і взагалі для розгортання збирацької роботи.

На таких засадах у журналі було опубліковано чимало добротного матеріалу з різних місцевостей Галичини, Буковини, Закарпаття, а також і з Наддніпрянщини. Цей матеріал повинен привернути увагу фольклористів і етнографів. Серед нього є і записи самого І. Огієнка. Наприклад, зафіксована ним пісня в Ясенові Горішньому з Косівщини «Треба жінку шінувати»[1]. Простудіювавши докладно річники журналу, що тримався головно на праці і численних публікаціях І. Огієнка, дослідник знайде багато моментів стосовно етнографії і фольклористики.

Надзвичайно цікавою є оригінальна розвідка І. Огієнка «Лайка в українського народу»[2]. Вона написана переважно на основі аналізу під цим кутом зору роману Уласа Самчука «Кулак». Вказуючи на величезний словник лайок нашого народу і винятково велику насиченість ним мови роману, вчений констатує: «Не знаю іншого твору в українській літературі, де б цей лайковий словник був представлений так повно, як у «Кулаці»[3].

Водночас І. Огієнко торкнувся і виклав свій погляд на низку питань, що стосуються історії і методики дослідження цієї майже зовсім не вивченої в українській науці теми. З етнографічного і фольклористичного погляду особливо істотні його судження про давнє походження лайок, первісний генетичний зв'язок з закляттями, тісний контекст з побутом і мовленевою традицією, відмінність словника лайок у різних соціальних верств населення, різниці лайкового репертуару в українців і росіян, групування, класифікація лайок за їх семантикою. Цікаві, зокрема, зауваження про семантичний родовід багатьох лайок від повір'їв, міфів, анімістичного світогляду, походження від інших народів, особливе місце і роль чорта в українських лайках тощо.

Ця новаторська студійка дає прекрасну основу і засадничі науково-методологічні орієнтири для майбутньої монографічної праці про українську народну лайку.

Журнали «Наша культура» (варшавського — 1935—1937 і вінніпезького — 1961—1963 періодів), «Слово істини» (Вінніпег, 1947—1951), «Віра й культура» (Вінніпег, з 1953) містять численні статті, розвідки, дослідження самого їх видавця і керівника І. Огієнка та інших авторів, де питання і матеріали з предметної сфери українського народознавства часто розглядаються чи порушуються в широкому контексті історичної, культурологічної, мовної, релігійної проблематики українського національного буття.

Особливо багато в еміграційний час звертається І. Огієнко до рідного етнографічного і фольклорного джерела у зв'язку з постійною громадянсько-патріотичною і архипастирською турботою та невтомною працею над збереженням національної ідентичності, мови, віри, різних традицій українців на чужині. Він нагадує про красу і самобутність українського народного одягу, вишивки, різьби, писанки, багатство і високу гуманістичну сутність народних календарних і родинних звичаїв та обрядів, досвіду сімейного виховання, закликає до збереження народних традицій у сімейному і громадському побуті українців в середовищі чужого світу.

[1] Рідна мова. — 1933. — № 1. — С. 26 — 27.

[2] Рідна мова. — 1937. — № 7 — 8. — С. 319 — 328; № 9 — 10. — С. 357 — 384.

[3] *Огієнко І.* Лайка в українського народу // Рідна мова. — 1937. — № 7 — 8. — С. 324.


2 6-267

Такими просвітницько-пропагандистськими народознавчими ремінісценціями насичені численні нариси І. Огієнка, систематично друковані під заголовком «Бережімо все своє рідне» і видані в книжці «Книга нашого буття та чужині» (Вінніпег, 1956), а також значною мірою і його проповіді[1].

Навіть збереженість рідної мови на чужині він ставить у пряму залежнисть від оберігання етнографічних реалій буття: «Рідні звичаї на чужині — це євшан-зілля, яке нагадує нам про все своє, про рідне, про родину, про свою Батьківщину і в'яже з нею, й оберігає від забуття її. Українська мова невідривана від своїх українських звичаїв. Де свій звичай, там і своя рідна мова. А де українська мова, там буде і український звичай. Звичай і мова — це одне ціле, не розірвальне»[2].

В дослідницьких працях І. Огієнка в еміграційний канадський період простежується дальший розвиток і поглиблення його попередніх суджень і положень про важливу сутнисть народної традиційно-побутової культури в загальному контексті культурних здобутків нації, її духовного розвитку, велику роль і значимість народної культури як етновизначального й етноінтегруючого чинника.

Таких моментів бачимо багато, зокрема в його розвідках з історії української церкви. Тут особливо цінні спостереження і зауваження вченого про взємозв'язок і взаємовплив церковно-релігійних ритуалів з народнозвичаєвою культурою, що надало неповторної своєрідності і самобутності українському православ'ю. Він звернув увагу і на цікаві факти тривалого оберігання і збереження в народній традиції деяких обрядових реалій української православної церкви, які були усунуті з неї під канонічним тиском російського православ'я[3].

Сказаним далеко не вичерпується предмет зазначеної теми. Повніше і докладніше вона з'явиться нам лише тоді, коли під цим кутом зору належно пізнаємо не тільки надруковані праці І. Огієнка, а й багату його архівну спадщину.

Та навіть те, що вдалося оглянути, дає право ствердити істотний внесок І. Огієнка в українську етнографію і фольклористику. Значимість і новизна його не стільки у фактологічних привнесеннях ученого, скільки в оригінальності бачення і контекстуального осмислення матеріалу народної традиційної культури — нерідко в таких ракурсах, в яких він не розглядався.

Для нашої науки цінні методологічний досвід підходів І. Огієнка до розробки й інтерпретації багатьох питань пов'язаності традиційної культури українського народу з його етнічною історією, самосвідомістю, менталітетом, збереженням самобутності, з загальним розвитком нації і його проникливе розкриття глибинної семантики і функціональності народних звичаїв, обрядів, вірувань, фольклорних мотивів і образів; системна концепція вивчення давніх світоглядних уявлень і релігійних вірувань наших предків, запропонована в книзі «Дохристиянські вірування українського народу».

Праці І. Огієнка і сьогодні служать нам прикладом пильної уваги вченого до свого часу, до етнокультурних процесів і стану духовності свого народу, його активної позиції і подвижницьких зусиль для розвитку і утвердження національної свідомості, віри також засобами популяризації і збереження кращих народних традицій. Ці праці містять чимало спостережень, зауважень, думок, поглядів, ідей, що спонукають до дальших дослідницьких пошуків у предметних сферах української етнографії і фольклористики та намічають продуктивні шляхи їх реалізації.

*Роман КИРЧІВ*

Львів

[1] Див.: *Митрополит Іларіон.* Мої проповіді. Частина перша. — Вінніпег, 1973.

[2] *Митрополит Іларіон.* Навчаймо дітей своїх української мови. Проповіді // Віра й культура. — 1961. — № 6. — С. 4 — 5.

[3] Див.: *Митрополит Іларіон.* Українська церква. Нариси з історії української православної церкви (у двох томах). — Вінніпег, 1982.

# *ОСТАП ТЕРЛЕЦЬКИЙ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ*

Остап Степанович Терлецький належить до тієї когорти передової західноукраїнської інтелігенції, яка виступила за політичний, економічний та духовний прогрес у складних суспільних умовах Галичини останньої чверті XIX ст. О. Терлецький був у близьких стосунках із Іваном Франком, Михайлом Павликом, Михайлом Драгомановим. За оцінкою Каменяра, він «плекав у своїй душі полум'я високих змагань, жив усе для інших, для загалу, і силкувався усе життя ширити та розсвічувати те благородне полум'я в своїм окруженні»[1]. А М. Драгоманов після першої зустрічі з О.Терлецьким влітку 1873 року відзначив, що він «несказано подобавсь», бо «був цілком європеєць по своїй науці й ідеям»[2].

Високо цінував прямоту, принциповість та безкомпромісність наукових поглядів О. Терлецького Володимр Навроцький, відомий економіст та фольклорист того часу. З приводу своєї фольклорно-етнографічної праці «Весілля в Котузові» він, зокрема, писав О. Терлецькому: «Я не хотів їх (матеріали рукопису. — *М.Г.*) випускати у світ, не давши вперед їх комусь другому під осуд, — і хтів би Вас о теє просити»[3].

Міцна дружба єднала письменника і фольклориста О. Терлецького з О. Кобилянською, О. Маковеєм. Його фольклорні записи увійшли до збірки пісень О. Маковея (1884).

Народився Остап Терлецький 5 лютого 1850 року в с. Назірній на Коломийщині у священицькій родині. Рано осиротів, виховувався у недалеких родичів. Разом із майбутніми фольклористами М. Бучинським та В. Навроцьким навчався у Станіславській гімназії. Потім вступив на філософський факультет Львівського університету. Здобувши освіту, в 1872 р. займає скромну посаду бібліотекаря Віденської університетської бібліотеки і водночас продовжує займатися наукою. У той час він веде активну громадську діяльність серед українських студентів Відня, зокрема в молодіжному товаристві «Січі», головою якого він обирається у 1874 році. Значну допомогу віденським студентам надавав М. Драгоманов. Під впливом його та О. Русова частина віденських студентів захопилася збором народної творчості для східноукраїнських видань. Це була нова хвиля у розвитку фольклористики на західноукраїнських землях.

М. Драгоманов допоміг О. Терлецькому укомплектувати бібліотеку товариства, у якій були зібрані книжки про Україну, а також «важніші історичні та етнографічні видання і про Білу Русь, і про Московщину». До укомплектування бібліотеки М. Драгоманов залучив російських університетських професорів Ореста Міллера та Дмитра Іловайського, переконавши їх у конечній потребі наукових книг для галичан. «Я не ховався од моїх співбесідників, — згадував він, — що маю при тому українські цілі, що мені ходить о демократично-прогресивний напрям серед галицьких слов'ян, а спеціально серед австрійських русинів...»

Твори Т. Шевченка, І. Котляревського, Марка Вовчка, «Русалка Дністровая», фольклорні збірники М. Цертелєва, М. Максимовича, Й. Лозинського, А. Метлинського, видання П. Куліша, І. Срезневського, М. Драгоманова та ін. відіграли важливу роль у становленні демократичного світогляду багатьох віденських студентів, у тім числі й самого О. Терлецького.

Згодом у посмертній згадці про нього буде сказано: «Був то чоловік великих здібностей, красного характеру і дуже доброго серця, через що академічна молодь горнулася до нього, тим більше, що він заснуванням гарної бібліотеки в «Січі» помагав товаришам в неоднім збільшити свої знання» (Діло. — Ч. 151. — 1902. — 9 лип. — С. 1).

[1] *Франко І.* Др. Остап Терлецький. Спомини і матеріали // *Франко І.* Зібр. творів: В 50 т. — Т. 33. — С. 305.

[2] *Драгоманов М.* Літературно-публіцистичні праці: В 2 т. — К., 1970. — Т. 1. — С. 190.

[3] *Студинський К.* Галичина й Україна в листуванні 1862 — 1884: Матеріали до історії української культури в Галичині та зв'язків з Україною. — Х. — К., 1831. — С. 339.

Уже в зрілому віці, маючи 29 років, О. Терлецький закінчив юридичний факультет Віденського університету, здобув ступінь доктора прав. Після цього провадив адвокатську практику в Галичині. Помер у Львові 9 липня 1902 року.

Остап Терлецький — автор праць «Галицько-руський нарід і галицько-руські народовці» (1874), «Лихва на Буковині» (1878), «Робітницька плата і рух робітницький в Австрії в послідніх часах» (1881), «Згадка про життя Володимира Навроцького» (1884), «Літературні стремління галицьких русинів 1848—1865» (1903) та ін.

Першу оцінку його особистості дав Іван Франко у статті «Д-р Остап Терлецький. Спомини і матеріали» (1902)[1]. Згодом творча спадщина О. Терлецького цікавила К. Студинського, М. Возняка, М. Бернштейна, О. Дея, І. Дорошенка, Є. Кирилюка, С. Щурата, С. Злупка, С. Кіраля та ін. Загалом, як свідчить укладений О. О. Дзьобаном та С. С. Кіралем бібліографічний покажчик, сьогодні налічується понад двісті наукових праць, у яких розглядаються різні аспекти біографії О. Терлецького, його літературна, публіцистична та громадська діяльність[2].

На жаль, поки що ніхто з дослідників не цікавився проблемою «Остап Терлецький і народна творчість». Обминути це питання, означало б залишити поза увагою одну з найважливіших граней культурно-освітньої діяльності вченого. Висвітлення цієї проблеми сприятиме кращому пізнанню Остапа Терлецького як культурного, громадського і політичного діяча, допоможе глибше збагнути його естетичну та літературно-критичну концепцію, шляхи формування його демократичних позицій.

Сьогодні прикро констатувати, що О. Терлецький незаслужено залишився поза історією української фольклористики. Настав час ученим довіритися авторитетові І. Франка, який називає О. Терлецького у числі перших західноукраїнських фольклористів 70-х років XIX ст.[3], і сказати про нього своє вагоме слово.

У середині 60-х років XIX ст., як відомо, зростає національна свідомість значної частини галицької інтелігенції, в тому числі студентства. Політичних причин цього можна відшукати немало. Задушлива атмосфера економічного, політичного й національного гноблення породила нові паростки в суспільному житті. Народовська преса з її радикальним фонетичним правописом та ліберально-демократичними поступуваннями розхитувала заскорузлі москвофільсько-церковносхоластичні догми з їх орієнтацією на минуле. Крім того, галичини відчували вплив прогресивних тенденцій, що йшли із Східної України.

Уже в 60-х роках на зразок східноукраїнських громад у Галичині виникають таємні студентські товариства, зокрема у Львові, Станіслав, Тернополі, Дрогобичі, Бережанах. І. Франко писав, що ті «громади, зав'язувані потаємно, з метою самоосвіти та піддержування патріотичного духу, мали між собою тісні патріотичні зв'язки, видавали рукописні газети, збиралися на спільні засідання, де відчитували та обговорювали власні письмові проби, декламували твори Шевченка, Федьковича, обговорювали справи народовських видань, збирали складки на літературні цілі».

Станіславські гімназисти, наприклад, видавали рукописну газету «Зірка», яку, з уваги на гарний почерк, вів, а фактично був її редактором. О. Терлецький. Кілька примірників «Зірки» зберігається в архіві О. Терлецького у відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України. На її сторінках, крім літературних та публіцистичних, знаходимо й цікаві фльклорні зразки.

Матеріали «Зірки» сприяли згуртуванню гімназистів на ниві громадсько-культурної діяльності, особливо у справі збирання фольклору і тим

[1] *Франко І.* Д-р Остап Терлецький: Спомини і матеріали // ЗНТШ. — 1902. — Т. 50. — С. І — 64.

[2] *Терлецький Остап.* Покажчик друкованих і рукописних матеріалів. — Львів, 1984.

[3] *Франко І.* Огляд праць над етнографією Галичини XIX ст. // *Франко І.* Вибрані статті про народну творчість. — К., 1955. С. 239.

самим спонукали до самостійної творчості живою розмовною мовою. Саме це варто пам'ятати при висвітленні фольклористичних поглядів О. Терлецького і брати за вихідний момент у дослідженні.

Для кращого розуміння цього факту слід ознайомитися із статутом станіславського товариства «Устава громадська», який зобов'язував кожного учасника займатися науковою роботою, працювати над дослідженням історії, географії, природознавства, філософії («кожен повинен щось ділати»).

Мета товариства — «духовна й матеріальна підмога рідної руської літератури». Крім обов'язкової участі в одній із наукових секцій, член товариства повинен був працювати на ниві народної творчості: «В полі усної словесності (збиранні з уст народа) мусить кожний працювати, бо кожний стикаєсь близько з народом і знає його більше-менше. Тут належить збирати: пісні (коляди, щедрівки, гаївки, веснівки, весільні пісні і т. п.) декламації народні, подяки, казання, байки, пословиці, слова і т. д.»[1].

Є підстави стверджувати, що О. Терлецький був одним із укладачів згаданого статуту. Як свідчать архівні матеріали, до станіславської громади у 1865 р. входило 15 чоловік, у тому числі О. Терлецький, М. Бучинський, В. Навроцький, А. Слюсарчук, О. Стефанович, О. Білецький та ін., які залишили помітний слід в історії української фольклористики на західноукраїнських землях. Їх записи становлять сьогодні велику наукову й пізнавальну цінність.

Збирати народну творчість спонукала сама атмосфера, яка панувала серед гімназистів. Те обов'язкове «щось ділати» сприяло тому, що вже 1866 року під час літніх вакацій О. Терлецький зробив чимало фольклорних записів, які доповнив у наступних роках. Треба думати, що він зібрав значно більше матеріалу, ніж той, що зберігається нині в архівах.

У Львівській науковій бібліотеці НАН України ім. В. Стефаника у фонді О. Терлецького (№ 205) зберігся його рукописний збірник, заповнений ліричними піснями та коломийками. На одній із сторінок дата — 17 липня 1866 року. Це в основному ліричні, обрядові та баладні пісні. Матеріал зібрано переважно у селі Назірній та Коломийщині. Записи зроблені найбільше олівцем, тому відчитуються сьогодні з великими труднощами. Про цей зошит згадує Іван Франко у спогадах про фольклориста.

Жанрового чи тематичного поділу у рукописному збірнику О. Терлецького нема. Деякі коломийки об'єднані за змістом по 6—8 рядків і набувають форми окремої пісні.

Учнівське захоплення О. Терлецького народною творчістю швидко переросло в органічну потребу глибокого її осмислення. У роки громадянського змужніння фольклор розкриває йому духовні та соціальні інтереси народу, його думки, надії, сподівання, допомагає пізнати його моральні й етичні цінності.

Коли перші аматорські записи О. Терлецького ще не показують захоплення соціальною тематикою, то пізніші засвідчують намагання зібрати матеріал, пов'язаний із реальними суспільно-економічними умовами життя народу («Ой зацвіла черемшина, на ню цвіт упав», «Ой зацвіла черемшина коло перелазу», «Ой в полі могила з вітром говорила» та ін.).

Звернення О. Терлецького до фольклору не було побіжним захопленням. Він продовжував цю роботу і в пізніші роки, про що свідчить його листування з М. Бучинським та М. Драгомановим.

Серед архівних матеріалів Івана Франка зберігаються 25 пісень, записаних фольклористом у містечку Белзі на Львівщині. На рукописі І. Франко своєю рукою позначив: «Пісні з Белзького. Списав О. Терлецький від Гаврила Мельника»[2].

Варто зауважити, що до пісні «Ой у Львові на риночку стала сі новина» Іван Франко додав уривок, який починається словами «Ой спізнати...», а до пісні «Добре було наймитові в господаря зразу» дав примітку: «Про наймита в Павликовім — лолинськім збірнику, с. 31—32».

[1] ЛДНБ, від. рук., архів М. Бучинського, п. 12, арк. 13.

[2] ІЛ, від. рук., ф. 3, спр. 1818, арк. 1 — 30.

Фольклорні записи О. Терлецького відзначаються точністю, добрим художнім смаком і чуттям. Вони є цінним матеріалом для розкриття й оцінки художнього потенціалу українського народу другої половини XIX ст. З іншого боку, вони показують зрослий рівень вимог, який стояв перед фольклористами того часу.

Що записи О. Терлецького були «на часі», свідчить хоча б те, що І. Франко уважно опрацював рукописний збірник фольклориста і використав пісню «Ой боже мій, боже, мій муж мене б'є» у відомій праці «Жіноча неволя в руських піснях народних» (1882).

У житті О. Терлецький був надзвичайно скромною людиною, як згадував І. Франко, «не любив реклами і ховався зі своїм іменем навіть там, де його праця робила його імені велику честь». Цим, очевидно, й пояснюється те, що він опублікував лише дві народні пісні у «Правді» за 1868 рік (№ 4, с. 46—47; № 10—11, с. 128). Пісні були вибрані з рукописної збірки, надісланої на адресу часопису, яка пропала безвісті. Про це писав О. Терлецький М. Бучинському. Пошуки загубленого збірника виявилися марними.

У 70-х роках XIX ст., у час ділових і наукових контактів фольклористів Галичини й Наддністрянщини, О. Терлецький не став осторонь підтримки видань І. Рудченка та М. Драгоманова. Крім готових своїх записів, він робить нові, що відповідають характерові цих видань. Наскільки серйозно фольклорист підійшов до цієї справи, свідчить його лист до М. Бучинського від 21 серпня 1871 року, «Казок гуцульських маю пару, але не злагоджених. Коли би їх не зараз тра доставити, то я би їх за 3—4 неділі упорядкував, переписав і до Вас післав, користаючи з доброї спосібности...»[1].

Лист написаний із с. Вікна на Тернопільщині, де у той час перебував О. Терлецький. А наголошуємо це місцезнаходження з певних причин. Доведений крайньою нуждою, фольклорист задля «кусня хліба» зобов'язався упорядкувати сімейний архів дідича В. Федоровича. (Пізніше, як відомо, цю роботу — теж не від «добра» — виконував у Відні І. Франко). Практично позбавлений вільного часу, нидіючи над пожовклими паперами, які не будили в ньому живої думки, О. Терлецький усе-таки знаходив можливість своїми записами підтримати згадані українські видання.

Із численних листів О. Терлецького до М. Драгоманова можна судити про те, як вимогливо він ставився до видання народних пісень, зібраних іншими фольклористами. За цим бачимо відповідальність перед історією, його власне розуміння збереження й примноження духовних скарбів народу. «Єсть у мене, — писав він в одному з листів, — также небіжчика Кобринського збірник народних пісень галицьких з народними композиціями, та Лисенкові збірники, але без власних композиторських вигадок Кобринського. Ви би не могли винайти наклад на ці річи? Шкода би велика була, як би вони марне пропали».

Із бездонної криниці фольклору О. Терлецький черпав натхнення для своєї літературної творчості. Його перші поетичні спроби постали під прямим впливом народних пісень: сюжетна канва, настроєвий лад, образність та символи, ритміка та мелодійність — все це помітне на таких віршах, як «На могилі нені», «Була хата кінець села», «Є в мене дівчина вірная, щирая», «Ой ляг я на могилу, став головою бити», «Серце моє, бідне моє, з болю розірветься» та ін.

Фольклорно-етнографічні образи, а то й сюжети часто ставали для молодого поета літературною основою у виборі художнього типажу. Але через брак письменницького досвіду використання фольклорних засобів у його творах не завжди було виправданим. Під впливом народнопісенних зразків написана поезія «Осипові Щавінському на пам'ятку», на що вказував Іван Франко: «...і форма, і шаблони взяті з трьох взірців: Шевченка, Федьковича і народної пісні».

[1] *Студинський К.* Галичина й Україна в листуванні... — С. 342.

Чи не найбільше О. Терлецький стилізував свою творчість під народну пісню в час тяжкого душевного потрясіння — втрати коханої, яку проти її волі насильно видали заміж. Вірші, звернуті до Марці (Марії), його першого кохання, пройняті журбою і цілком нагадують народну співанку:

Закуй ми, зозуленько, кілько б літ чекати,
Аби Марцю кохануює за жіночку взяти?

Трагізмом сповнені рядки розлуки. У розкритті свого душевного болю О. Терлецький не обійшовся без народнопісенної образності:

Серце моє, бідне моє, з болю розірветься,
Життя моє невиннеє в могилу зігнеться.
Все пропаде — жаль, надія пройдуть, гей би снились,
Бо всі вони в тобі, Марцю, всі разом розбились.
А я піду одпочити у темну могилу,
Щоби більше не згадувать щастя, долю милу.

Найперше впадає в око коломийковий розмір вірша. Це легко зрозуміти. Найпопулярніший пісенний жанр у гуцулів — коломийка дозволяє відгукнутися на якусь важливу життєву ситуацію, подію чи факт буквально по свіжих враженнях. І молодий автор про своє розбите кохання «висповідався» саме коломийкою.

У поезії О. Терлецького І. Франко побачив «значний запас нервового напруження й подразнення молодого хлопця» і водночас вказав на «слізливу фразеологію», яка була тоді досить модною.

Позбутися «слізливої фразеології» допомогли О. Терлецькому М. Драгоманов, В. Навроцький, М. Бучинський та ін. Під їх впливом він дійшов висновку, що соціальні умови останньої чверті XIX ст. ставлять перед літературою нові завдання. Такі ж завдання стояли і перед літературною критикою та фольклористикою, до яких він мав пряме відношення. Слід відзначити, що погляди Остапа Терлецького тут значною мірою збігаються із поглядами Івана Франка та Михайла Павлика, з їх естетичносвітоглядною концепцією.

О. Терлецький був глибоко переконаний, що збиранням фольклору в Галичині повинна займатися вся інтелігенція, оскільки ця робота, з одного боку, сприяє її зближенню з трудовим народом і тим самим повніше допомагає пізнати його потреби, а з другого, — зміцнює її демократичні позиції. Збираючи пісні, твердив О. Терлецький, інтелігенція проймається уболіванням за покривджених, краще пізнає інтереси простої людини.

Літературно-критичні концепції О. Терлецького, сказати б, накладалися на концепції фольклористичні, тобто мали одну вихідну тезу: література, як і народна творчість, повинна служити широким народним масам, бути його духовним, моральним та етичним орієнтиром.

Він був противником фетишизації фольклорного матеріалу. Тому критикував тих, хто використання фольклору вважав визначальною умовою народності, виступав проти «етнографічного доктринерства» та консервативного романтичного погляду на народну творчість.

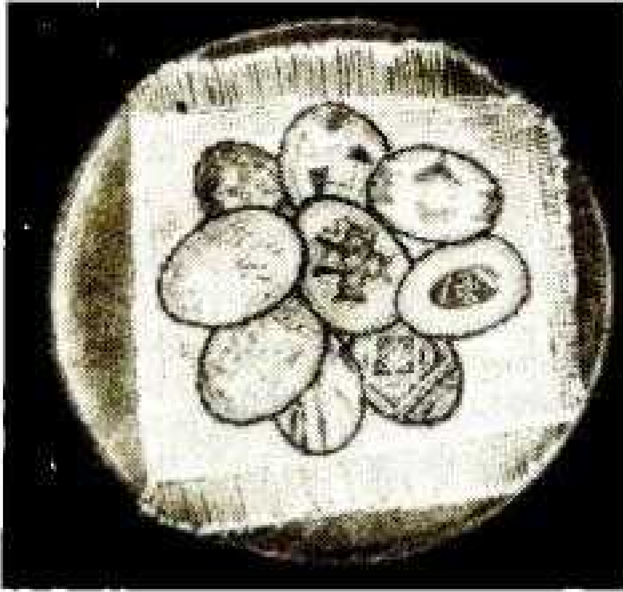
Розглядаючи питання фольклоризму галицьких письменників, тобто характер їх зв'язків із народною творчістю — передусім її вплив на індивідуальний стиль, О. Терлецький на перший план висував проблему демократизму й соціальної спрямованості твору. Виходячи з того, що література повинна служити інтересам трудового народу, він наголошував, що кожен письменник мусить добре знати народний побут, звичаї, їх елементи прямо чи опосередковано підпорядковувати своєму художньому та ідейному задумові. Механічне ж введення фольклорно-етнографічних атрибутів, які не відповідають ідейному задумові чи художній структурі твору, він піддавав гострій критиці.

Збирацька, організаторська робота О. Терлецького та пропаганда ним передових поглядів на народну творчість — важлива сторінка в історії української фольклористики останньої чверті XIX ст.

На жаль, вона сьогодні відома лише вузькому колу вчених. Освоєння її, як частини найцінніших творчих здобутків діячів фольклористики XIX століття, безумовно, принесе велику користь.

*Мирослав ГРИЦИК*

Дрогобич



*100-річчя*
*ВІД ДНЯ*
*НАРОДЖЕННЯ*
*МАКСИМА*
*РИЛЬСЬКОГО*

## *ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА І ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ДМИТРА РЕВУЦЬКОГО*

*(Маловідомі сторінки з життєпису гімназійного вчителя словесності Максима Рильського)*

Дмитру Миколайовичу Ревуцькому належить особливе місце в житті М. Т. Рильського. Бували часи, коли ім'я Д. Ревуцького намагалися вилучити з історії культури України, та, можливо, саме завдяки М. Рильському цього не сталося, бо духовна спорідненість і майже синівська вдячність своєму гімназійному вчителю словесності, старшому другу і наставнику спонукали Максима Тадейовича, попри всі заборони, знову й знову говорити, писати, пропагувати творчість Д. М. Ревуцького як у вузькому колі професіоналів, так і в пресі.

Феномен Ревуцьких у культурі Українського Відродження 20—30-х років XX століття ще гідно не оцінений. Ряд історичних обставин зумовив те, що загалу більш відоме ім'я видатного композитора-класика Левка Ревуцького, музичний доробок якого став світовим надбанням. Менш відоме ім'я старшого брата — Дмитра Миколайовича (1881—1941). Проте, до Вітчизняної війни, коли широко розгорнулася педагогічна, музикознавча, фольклористична, перекладацька, видавнича, просвітницька діяльність Д. Ревуцького, для нашувальників українського мистецтва утворився своєрідний феномен двоєдинства братів у одному прізвищі (про це свідчать численні факти вживання просто прізвища «Ревуцькі», або «брати Ревуцькі»)[1].

Дмитро Ревуцький був первістком у сім'ї, яка пишалася своїм родом. По батькові — Миколі Гавриловичу (1843—1906) — рід веде початок від легендарного козака Петра Ревухи — Ревуцького з коша Калнишевського Запорізької Січі Вацлава Ревуцького, хоча дід — Гаврило Романович — був скромним священиком. Сам Микола Гаврилович мав титул — «потомственний іменитий громадянин». Рід матері — Олександри Дмитрівни (1844—1906) — стародавній, дворянський. По жіночій лінії — Стороженків — від коріння полковника Запорізького війська Андрія Стороженка (помер 1610 р.) та його сина — Івана Стороженка (помер 1693 р.) — сподвижника Богдана Хмельницького й зятя гетьмана. З цим родом пов'язані (в різні часи) дочка Богдана Хмельницького — Марія, правнука П. Полуботка — Феодосія; споріднені Стороженки й з родами Лисенків, О'Коннорів, Милорадовичів. По чоловічій лінії також були не менш славні предки — рід Каньовських; батько Олександри Дмитрівни — Дмитро Кіндратович Канєвський (1804—1870) — у молоді роки штаб-ротмістр Харківського уланського полку, визволитель Болгарії з османського ярма, був предводителем прилуцького дворянства, шанованою й маєтною людиною. У посаг за старшою улюбленою донькою відійшли землі біля Іржавця. А та, шануючи батька, назвала свого першого сина

[1] Не дивно, що феномен двоєдинства «брати Ревуцькі» з додатком «українські буржуазні націоналісти» знаходимо і в архівах НКВС.

Дмитром. Кумиром Олександри Дмитрівни був і її рідний дядько — брат матері Олекса Стороженко (1805—1874), відомий письменник і народознавець. «Українофільські» настрої сім'ї Ревуцьких були всім відомі — шанувальники Т. Г. Шевченка, збирачі народних пісень та інструментів, записувачі бувальщин з історії краю, зокрема оповідей про місцеву Іржавецьку чудотворну ікону Богоматері.

*Д. Ревуцький в студентські роки*

Сини Ревуцьких — Дмитро та Левко — зростали без розкошів, але мали все, що було необхідне для серйозного заняття науками, музикуванням. На їх вихованні особливо позначився вплив матері. «...Юний ти дуже і на все легко дивишся, — писала Олександра Дмитрівна до Дмитра у 1901 році, коли він тільки-но поступив до університету на історико-філологічний факультет, — хоча я була б рада, щоби ти най до 25 років залишався такою ж дитиною, якою був тоді, коли невтішно плакав за мною у Сікорських[1], коли ми возили на лікування у Київ твою бабу Марину... Встигнеш ще петлю на себе натягти та настраждатися доволі. Було б тобі хороше, дитя моє, — це головна мета і турбота всього життя нашого. Ти та наш худенький Левчик — все наше життя»[2]. Материнська турбота не була марною. Дмитро, з його динамічною творчою вдачею, захоплено поповнює лави «українофілів» київського університету. І хоча був тільки на першому курсі, у грудні 1900 року пристає до студентського бунту. Першокурсника Ревуцького тоді оминула рекрутчина (183 студенти — зачинщики бунту — були забриті у солдати, університет на рік зачинено), проте на другому курсі йому пригадали дружбу з бунтівниками — якби не втручання гр. Милорадовича, то «забрили» б і Дмитра. Показово, що батько — Микола Гаврилович поділяв погляди бунтівного студенства. У листі до Дмитра від 31 січня 1901 р. він пише: „У вагоні, в Крутах на вокзалі та навіть в Ічні в крамниці, зустрівшись з деякими інтелігентами, я повинен був, скріпивши серце, слухати такі розмови, що ніби склад студентів Київського університету — це такий «сброд всякой сволочи», якого ніде в ніякому російському університеті немає. Я намагався було в Ічні запитати вашого вчителя, що він розуміє під словами «сброд всякой сволочи», і він відповів — поляків, жидів та

[1] Сікорські — сусіди в Іржавці, батьки знаменитого авіаконструктора Ігоря Сікорського (США).

[2] Лист О. Д. Ревуцької до Д. М. Ревуцького (ймовірно 1901 р.). — Кабінет-музей Л. М. Ревуцького у Києві. Рукопис. Друк. вперше. (Пер. — В.К.).

хохломанів, які, або під впливом кар'єризму, або своїх національних захоплень, бешкетують як навіжені»[1].

Знову пригадали Дмитрові його «українофільство» вже по закінченні навчання, коли відмовили у працевлаштуванні в Києві, незважаючи на схвальну оцінку його праці професором В. Перетцем. Він змушений був чотири роки по контракту викладати у Ревелі (Таллінн) (відмінно знав мови!), і лише у 1909 р., при сприянні В. Науменка, влаштувався працювати в гімназії де навчався Максим Рильський.

Невідомо коли саме відбулася зустріч цих двох людей. Хоча ймовірно, вони могли зустрітися вже у 1908 р., коли М. Рильський оселився у М. В. Лисенка — друга й університетського однокурсника свого батька. Починаючи з 1900 р. в будинку композитора часто бував студент Дмитро Ревуцький — помічник старости хору (до того ж — далека рідня). Тож, можливо, що там могли бачитися Максим — гімназист молодших класів та Левко Ревуцький — гімназист старших класів, коли у 1908 — 1909 р. брав приватні уроки у Миколи Віталійовича.

Як згадував М. Рильський, восени 1912 р. на урок словесності у 5-й клас гімназії прийшов новий вчитель — Дмитро Миколайович Ревуцький. «Як умів цей чоловік жвавити свої «уроки» — то розмовою про тенівські лекції з мистецтвознавства, то читанням якогось вірша, зовсім не визначеного в програмі, але пов'язаного з темою лекції[2], — писав Максим Тадейович. — Справжнім святом бувало, коли «Мікеша» збирав нас (іноді кілька старших класів разом) у гімназичній залі, сідав до піаніно, і, сам собі акомпануючи, виконував російські і українські пісні та думи. Треба пам'ятати, що за тих часів самі слова Україна, українська мова, українська література були під забороною, що за саме тільки вживання української мови деякі вірнопіддані директори гімназій та покірні їм педагогічні ради виключали іноді учнів з гімназій. Отже, те, що Дмитро Миколайович знайомив нас з українськими думами, було на тодішні часи неабиякою сміливістю»[3].

Ці рядки напише вже мудра літня людина, а от Максим-гімназист, юний фрондер з Романівки, своєму однокласнику Мишку Алєксєєву[4] надішле таку епіграму на вчителя:

Повесив грозные усы,
Глаза вперивши в потолок,
Микеша смотрит на часы:
«Ах, у меня сейчас урок!»

«Сей способ изгонять друзей
Хорош!" — нам скажет стар и мал...
Но если б он запел — ей, ей,
Еще б скорей ты убежал!

Вот и эпиграмма — достоинств художественных не имеет, зато а) написана без помарок и в) полна искреннего чувства... А все-таки он миляга, Дмитрий Николаевич, и я рад бы был, если б нам удалось устроить с ним вечер ложноклассицизма»[5].

Жарти — жартами, а «ложнокласицизм», який розквітнув в Україні на початку XX століття, був «коньком» Дмитра Миколайовича. У бібліотечних завалах можна знайти таку скромненьку книжечку «К истории ложного классицизма в России (по урокам Ревуцкого составил ученик Карпенко) в гимназии Науменко» (К., 1911. — 14 с.). «Але чи найперша публікація з іменем Д. Ревуцького — «Оссианизм в России» (1907).

Талант завжди чутливий до таланту. Дмитро Миколайович, без сумніву, одразу розпізнав літературне обдарування гімназиста Рильського, почав його запрошувати на вечірки до свого салону[6], де збирався «цвіт»

[1] Лист М. Г. Ревуцького до Д. М. Ревуцького від 31 січня 1901 р. — *Там же* (пер. — В.К.).

[2] *Рильський М.* Про викладання літератури // Рад. освіта. — 1945. — 23 берез.

[3] *Рильський М.* Учитель словесності // Вечірній Київ. — 1964. — 1 лют.

[4] Академік Алєксєєв Михайло Павлович (1896 — 1981) — рос. та укр. літературознавець.

[5] *Рильський М.* Зібрання творів у 20-ти томах. — Т. 19. — С. 133 — 134.

[6] До 1918 р. родина Д. М. Ревуцького жила по Михайлівському провулку № 30 (за старою забудовою). з 1918 р. жила по вул. І. Франка (колишня Нестеровська) № 17, кв. 24 (у флігелі). Будинок зберігся.

музично-театрального світу українського Києва, діячі Української громади, шанувальники мистецтва — актори, композитори, художники, співаки, люди науки. Зрозуміло, ці товариські зібрання справили велике враження на юнака, формували його світогляд; вони зріднили його з людиною, яка стала самим вірним другом на все життя, побратимом у творчості — Левком Ревуцьким.

«Я був гімназист, — згадує Максим Тадейович, — Левко — студент. До Дмитра Миколайовича в гості непереможно вабила мене атмосфера справжнього, хорошого мистецтва — слова, пісні, музики, — якою напоєна завжди його домівка. Ентузіаст, глибокий знавець і цікавий інтерпретатор пісні, Дмитро Миколайович виконував нам на вечірках у себе і українські та російські пісні, думи, билини, і зразки західноєвропейської вокальної творчості, і речі Чайковського, Глінки, Мусоргського, Даргомижського, Бетховена, Шуберта, Лисенка.

А до рояля іноді після довгих умовлянь брата й гостей сідав скромний світлоокий, спокійно-вдумливий студент Левко Ревуцький. Він акомпанував братові й співакам — гостям, акомпанував прекрасно, але в очах його щось ніби говорило, що поза виконуваною музикою він чує музику глибоко в собі самому. Печать якогось притаємного від сторонніх поглядів натхнення лежала на ньому... Вона просвічувала ясніше в ті хвилини, коли Левко виконував часом щось із своїх молодечих творів»[1].

Сторонньому оку здавалось, що у Дмитра Миколайовича чудово склалося життя — є улюблена праця, коло прекрасних товаришів, влаштований побут. Але його невгамовній творчій натурі цього було замало. Він був сповнений задумів і планів, насамперед, про розвиток національної культури, які не в змозі був реалізувати. Іноді його охоплював глибокий відчай: «...З кожним днем стає все сумніше, — з болем писав він до своєї учениці Софійки Писаревої, племінниці дружини (майбутньої жінки Л. М. Ревуцького). — 33 роки! Нічого не зроблено, нічого не досягнуто, нікому не зумів дати щастя! Вже ясно видно, що і попереду нічого чекати»[2].

Як же він помилявся! Бо саме тріумф і трагедія — посестра тріумфу — чекали його попереду, в добу творення культури нової Української держави. До того «першодержавного грона» увійшли кращі сили нації початку XX століття — М. Грушевський, С. Єфремов, В. Винниченко, Г. Нарбут, К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць, К. Квітка, М. Старицький, М. Саксаганський, М. Донець, В. Науменко, брати Кричевські, а з ними — і брати Ревуцькі.

З 1918 року Дмитро Миколайович активно включився в будівництво української культури, реалізуючи духовний заповіт Української Громади — Лисенка, Лесі Українки, Драгоманова. Він — один з перших професорів новоствореного Музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка. Разом з К. Квіткою — один з організаторів етнографічного кабінету ВУАН[3], у вкрай скрутних обставинах видає фундаментальну працю «Українські думи та пісні історичні» (1919), підручник «Живе слово. Теорія виразного читання...» (1920) — адресовані саме новій українській школі. Шанувальник і духовний учень М. Лисенка, він впродовж всього життя опрацьовує його спадщину і друкує досконало прокоментовані видання творів митця[4]. Д. Ревуцькому завдячуємо рядом грунтовних статей і монографій, зокрема «Шевченко і народна пісня» (1930). Справжнім пам'ятником Д. М. Ревуцькому-вченому стали його три випуски збірників українських народних пісень «Золоті ключі» (1926 — 1929 рр., по 125 пісень у кожній) з коментарями академічного рівня. Микола Грінченко писав:

[1] *Рильський М.* Зібрання творів у 20-ти томах. — Т. 15. — С. 302.

[2] *Ревуцький Д.* Лист до Писаревої С., квітень 1914 р. — Архів кабінету-музею Л. М. Ревуцького (друк. вперше).

[3] На його основі з часом створено Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

[4] Музичну редакцію рукописів М. В. Лисенка здійснив Л. М. Ревуцький.

«...це величезний скарб народної музичної творчості, що його упорядковано складачем і упорядковано з певним знанням справи і великою любов'ю до неї, до кожної пісні упорядник подав примітки, пояснення, що іноді становлять значну цінність так з боку історичного, як і музично-етнографічного. Нові пісні, або нові варіанти до старих пісень... все це знайшло собі місце в збірках Ревуцького»[1]. Поетичну назву — «Золоті ключі» — запропонував улюблений учень Максим Рильський, якого буквально зачарували рядки народного шедевру «Ой глибокий колодязю — золотії ключі...».

Втілюючи в життя заповітну ідею національної — як україномовної — культури, Д. Ревуцький почав активно розробляти новий на той час напрямок — поетичний переклад вокальних творів європейської та російської музики: пісні, романси, оперні лібретто. Це була справа великої ваги, бо українська культура декларувалась як частка високої європейської культури. До цієї праці Дмитро Миколайович залучає відомих поетів Бориса Тена (М. Хомичевського), М. Зерова, П. Филиповича, свого талановитого учня М. Рильського; пише й сам (більше 300 перекладів). У 20-і роки з його подачі виходять численні збірки вокальних творів, серед них Бетховена — 3 випуски, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Брамса. В них знаходимо переклади Д. Ревуцького з Гейне (німецьку мову Дмитро Миколайович знав досконало!) — «Два гренадіри», «Ві сні я тяжко плакав», «Двійник», «Її портрет», «Не сержусь я, болить душа моя» та інші. Ціла низка перекладів з німецької була зроблена і Максимом Рильським: «Коваль» Людвіга Уланда (на музику Й. Брамса), «Салдат» Г. К. Андерсена (Р. Шумана), В. Мюллера (Ф. Шуберта), з позначкою «Музична редакція перекладів» «Лірник» Д. Ревуцького»[2], «Старенька» Фрідріха Гагедорна (В. А. Моцарта), «Про смерть» К. Геллерта (Бетховена), Бетховенські ж на вірші Гете «Пісня Клерхен», «Міньйон», знаменитий «Marmotte» — у Рильського «Хлопчик з бабаком» (майже назва фламандської картини), «Покора» П. Гаушвіца; Шубертівські романси «Форель» на вірші Фрідріха Шуберта й «Смерть і дівчина» — Матіуса Клавдіуса; норвезької пісні «Я поплив додому».

Особливості перекладу вокального твору полягають у специфічності співвідношення мовної і музичної інтонем, що, безумовно, утруднює працю. У вокальному творі слово-образ буквально «прив'язані» до конкретної музичної інтонації, поспівки, фрази, тобто, свобода перекладача обмежена й регламентована композитором (що писав музику до тексту мовою оригіналу). Друге — при перекладі з мов різних звукових систем перекладач вокального твору повинен стежити за збереженням фонетично відповідних до акценту, фермати (особливо коли вона на високому тоні) голосних, які зручно співати. Третє — підкреслено специфічне: перекладач не може варіювати ритміку вірша. Тут обов'язково повинен бути збережений метро-ритмічний еквівалент першоджерела. Приміром, загальновідомі Гейневські «Два гренадіри», як їх змушений був вкласти у ритміку наспіву Р. Шумана Д. Ревуцький, звучать так:

На Францію два гренадіри йшли,
З Москви із полону вертали;
Коли-ж до німців вони добрели,
Повішали голови з жалю:

Дійшлося почути їм вістку сумну,
Що Францію б'ють вже на полі,
Що славну їх армію знищено всю,
І сам цісар, сам цісар в неволі!..[3]

Наскільки виразніше й гармонійніше звучить переклад цих же рядків у М. Рильського, коли перекладач вільний у виборі метро-ритміки вірша та слово-образної асоціації, не зумовленої акцентами мелодики:

Удвох з полону, з Росії
Старі гренадери брели.
Поникли вони в безнадії,
Як в землю німецьку дійшли.

Як вісті такі пережити!
Французи здались ворогам,
Все військо велике розбите,
В полоні володар їх сам[4].

[1] Музика. — 1927. — № 1. — С. 77.

[2] Український текст до чужоземних пісень. — Музика. — 1925. — № 9/10. — С. 376.

[3] Український текст до чужоземних пісень. — Музика. — 1925. — № 11/12. — С. 451.

[4] *Рильський М.* Зібрання творів у 20-ти томах. — Т. II. — С. 299.

А як вишукано й напрочуд вокально здійснив М. Рильський переклад всесвітньознаменитої пісні Бетховена на вірші Гете «Marmotte». У примітках, зроблених Д. Ревуцьким, зазначено: «На випадок, коли б хто побажав співати цю пісню без французького приспіву, подаємо текст того ж М. Рильського»:

Мені судилось мандрувать
З малим моїм звірятком,
Просить на хліб, під тином спать
З малим моїм звірятком.
І тут я з ним, і там я з ним
З малим моїм звірятком (2) і т. д.»[1]

Перекладацька діяльність була тісно пов'язана з учбовим процесом у Музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка, де Д. М. Ревуцький з 1922 року викладав дикцію, декламацію та специфічний курс — історію пісні з циклом вокальних демонстрацій. Привертає увагу його розробка 1929 року учбового курсу «П'ятирічка українського вокального репертуару», рукопис якої нещодавно вдалося розшукати у архівах. «При Музично-драматичному інституті ім. Лисенка, — пише Дмитро Миколайович, — на вокальному відділі читається курс історії всесвітньої пісні, курс, якого не ведеться ні в Москві або Ленінграді, ні де-небудь за кордоном, бо всюди до вокальної музики, до пісні торкаються тільки побіжно, викладаючи загальну історію музики.

Крім згаданого вище курсу, в Інституті ще є рівнобіжний практичний художньо-ілюстративний курс «Вокальні демонстрації», де щотижня для всього студентства виконуються виключно українською мовою за історичним порядком 12—20 нових пісень (головний виконавець проф. М. Филимонов, почасти студенти вокального відділу, коло роялю проф. К. Регаме).

За думкою організатора цієї справи, проф. Д. Ревуцького, задумана ним робота, яку він розраховував на п'ять років (1928/29 учб.р. — 1923/33 учб.р.), має збагатити і навіть просто збудувати добірний репертуар українського співця із творів всесвітньої вокальної творчості (виключно українською мовою). Всесвітня пісенна література має безліч перлин вокальної творчості, з яких значна частина і з художнього, і з ідеологічного боку може з повним правом зайняти місце серед тих духовних надбань людності, що їх мусить засвоїти собі український пролетаріат для того, щоб озброєному вийти на широкий шлях своєї оригінальної творчості.

Весь курс уклав Д. Ревуцький у п'ятирічку, бо вся ця робота вимагає величезного напруження, яке може бути розраховане тільки на роки. Кожного року має бути подано в українських перекладах 210 пісень за історичним порядком певного відділу загального цілого, а також 90 номерів різних пісень (за вибором вокальної професури інституту ім. Лисенка) для чергової роботи педагогічної по класах індивідуального навчання. Таким чином, протягом п'ятирічки до бібліотеки інституту ім. М. Лисенка має поступити колосальний матеріал — 15000 добірних пісень із всесвітнього репертуару українською мовою"[2]. І далі Дмитро Миколайович виконує детальну розробку матеріалу за часом — від середньовіччя і до XX століття, за географією — Німеччина, Австрія, Росія, Франція, Україна, Іспанія, Угорщина, Скандинавські пісні, слов'янські пісні, як тоді казали, «нацменшості СРСР» та ін.

На жаль, здійснити вповні цю «п'ятирічку» Дмитру Ревуцькому не вдалося — 1932 р. керівництво Інституту, боячись величезного авторитету професора серед студентства, звинувачує Дмитра Миколайовича у буржуазному націоналізмі та розповсюдженні «петлюрівської ідеології» й виключає із складу викладачів.

[1] Див. попередню, с. 334. Прикметно, що ім'я автора приміток — Д. Ревуцького — у цьому виданні опущено.

[2] *Ревуцький Д.* П'ятирічка українського вокального репертуару. Відділ рукописних фондів ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, ф. 36-3) 523. (Друк. вперше — В.К.).

Та повернемось усе-таки до поетичного перекладу музичних вокальних творів, а також творчих взаємин Д. Ревуцького і М. Рильського. Дмитро Миколайович заохотив М. Рильського і до перекладів оперних лібретто, які вчитель поета почав здійснювати разом з М.Черняхівською-Старицькою одразу після проголошення Української Республіки. Д. Ревуцькому належать переклади українською мовою опер «Фауст» Ш. Гуно (й нині співають цей текст), «Викрадення з сералю» Моцарта, «Пророк» Мейєрбера, «Паяци» Леонкавалло, «Тригрошова опера» Вайля, російських «Руслан і Людмила» М. Глінки, «Алєко» Рахманінова (загалом до півторадесятка). Особливо вдалими здавались сучасникам та й самому перекладачеві такі рядки арії Руслана з опери Глінки:

О поле, поле, хто тебе засіяв
Мертвими кістками?
Чий кінь баский тебе топтав
В останній час страшного бою?..[1]

Можливо, саме тісна співпраця М. Рильського з Д. Ревуцьким спричинилась і до працевлаштування Максима Тадейовича завлітературною частиною Київського оперного театру. А це зумовило, в свою чергу, прекрасні дружні стосунки з корифеями української опери — М. Донцем, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинським, О. Петрусенко, диригентом В. Дранишніковим та багатьма іншими.

За роки праці в Київській опері М. Рильський здійснив переклади «Євгенія Онєгіна», «Пікової дами», «Іоланти», «Мазепи» П. Чайковського, «Царевої нареченої» та «Снігуроньки» І. Римського-Корсакова, «Івана Сусаніна» та «Руслана і Людмили» М. Глінки, «Кармен» Ж. Бізе, «Травіати» Верді, «Корневільських дзвонів» Планкета, сучасних опер «Перша весна» Г. Жуковського, «Тихий Дон» та «Піднята цілина» І. Дзержинського, був співавтором лібретто опери «Щорс» Б. Лятошинського (разом з І. Кочергою). Здійснив кілька літературних редакцій «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, Лисенкових опер «Наталка Полтавка» та «Різдвяна ніч». Особливе місце посідає праця над новою редакцією героїчної опери М. Лисенка «Тарас Бульба» (1937, 1955), що з'єднала в один творчий колектив поета і двох найвизначніших українських композиторів XX століття — Л. М. Ревуцького та Б. М. Лятошинського.

Зворушливо спостерігати, як зв'язуються творчі долі вже відомих діячів культури Д. Ревуцького та М. Рильського, як пишається вчитель досягненнями свого колишнього учня. Навіть у найтяжчі роки голодомору, коли до того ж Дмитро Миколайович був вигнаний з роботи у Муздрамі, він пише листа до свого доброго друга, російського етнографа В. Пасхалова, де просить прислати хоча б трохи олії «Прокваситй душу малоросіянина» й допомогти — бо голодує — з харчами; і тут же приписує: «Чи отримали ви Лесю Українку і Пушкіна («Мідний вершник»)? Яке у вас враження від перекладу Рильського?»[2]. У 1936 році, коли Київська опера почала роботу над новою постановкою «Запорожця», а Максим Тадейович засів за літературну обробку тексту, Дмитро Миколайович захопився дослідженням біографії співака, і видав монографію «С. С. Гулак-Артемовський і його комічна опера «Запорожець за Дунаєм» (1936), зі змістом якої сьогодні можна й подискутувати, але вона була першою і вперше подала біографію творця улюбленої української опери.

Трагедія митців української ідеї полягала в тому, що їм випала доля на собі відчути, що то є розстріляне Відродження, коли добу українізації перекрила безжальна хвиля всезагального соцреалістичного панегірику. Максим Рильський однозначно зрозумів, що то були за «поради» написати пісню про Сталіна. Син Дмитра Миколайовича — Валер'ян Ревуцький (відомий вчений-театрознавець, живе у Ванкувері, Канада) випадково був свідком тих подій. «1935 року Максим Рильський і дядько Левко прийшли

[1] *Ревуцький В.* Спогади про батька. — Музика, — 1993. — № 6. — С. 22.
[2] *Кузик В.* Знімаємо тавро мовчання. — Музика. — 1991. — № 2. — С. 20.

*Д. Ревуцький з дочкою Шурою і сином Валерієм*

до батька з пропозицією Андрія Хвилі написати «Пісню про Сталіна», — пише Валер'ян Дмитрович у своїх спогадах. — Батько тоді порадив їм написати її, щоб зберегти собі життя для передання творчої естафети української культури майбутньому поколінню". І це, справді, було порятунком, хоча всі троє знали, що на них стоїть тавро «націоналісти», а то — як бомба з годинниковим запалом, невідомо — коли вибухне.

Найскладніша ситуація утворилась довкола Д. М. Ревуцького. Спочатку здавалось, що після переведення у Київ Хрущова в 1938 році, ніби послабились репресії, зокрема щодо діячів мистецтва (відомо, що Микита Сергійович любив рядитись у тогу мецената, був прихильником Київської опери). Дмитра Ревуцького поновлюють на роботі в Інституті мистецтвознавства АН УРСР, він бере активну участь у підготовці й проведенні знаменитої Республіканської наради кобзарів у квітні 1939 року, де, крім доповіді, ще й виконує народні думи та пісні, демонструючи давні традиції кобзарського співу[1]. Він тішився, що втілюються задумані ще на початку 20-х років — разом з Ф. Колессою та К. Квіткою — плани по збиранню фольклорних скарбів народу. Свідки того виступу кажуть, що бачили, як по щоках сліпих кобзарів і лірників — учасників наради текли сльози, як вони наближались до літнього професора і тисли йому руки, обнімали. А рядки стенограми виступу констатують вигуки залу «Слава братам Ревуцьким», знову стверджуючи громадське сприйняття двоєдинства кращих синів України.

То був останній злет. З вересня 1939 р. у Дмитра Миколайовича стався інсульт. Майже рік він був прикутий до ліжка, паралізувало ноги, відняло мову... А тут ще для більш певного нагляду підселили до його квартири людину з «компетентних» органів, присутність якої вкрай дошкуляла вченому. Зрештою, не витримавши такої обстановки, Дмитро Миколайович навесні 1941 р. перебирається до свого давнього друга — художника Василя Кричевського (у флігель по вул. Л. Толстого, № 15). Паралізовану людину, всадивши у крісло, переносили син Валер'ян та племінник Євген. А тільки-но трохи поліпшився стан здоров'я, Дмитро Миколайович повернувся до роботи над своєю великою монографією про

[1] Див. про це: *Кузик В.* Виступ Дмитра Ревуцького на Республіканській нараді кобзарів (1939 р.) // НТЕ, 1991. — № 5. — С. 37 — 43.

*Д. Ревуцький. 1938*

М. В. Лисенка, бо наближався 100-річний ювілей класика української музики.

Війна обірвала всі плани. Наблизився і трагічний кінець життя самого Дмитра Миколайовича. 29 грудня 1941 року, у вже окупованому ворогом Києві, на квартиру професора було вчинено напад. Вадим Павловський — всиновлена дитина Василя Кричевського — згадує: «Тіло Дмитра Миколайовича лежало в фотелі за письмовим столом, над забризканим кров'ю рукописом про Лисенка. Голова його була пробита вдарами молотка. Вбивця вдарив безборонного інваліда по голові тридцять чотири (!) рази і бив би в скаженій люті й далі, коли б від сили ударів не зломилось держалко молотка і голівка його не відлетіла, пробивши внутрішню шибку вікна.

Дружину Ревуцького, теж з пробитою молотком головою, проте ще живу, знайшли коло вхідних дверей і вже забрали до лікарні, як я прийшов, але вона вмерла непритомною»[1].

Смерть вихопила з життя Дмитра Миколайовича того ж календарного дня — 29 грудня, що й гетьмана Павла Полуботка, одного з його давніх предків. Чи, може, це простий збіг? Новий 1942 рік починався для киян похоронним дзвоном — 1 січня в Андріївській церкві відспівували подружжя убієнних Дмитра та Марію Ревуцьких. Був страшний мороз, але багатолюдна сумна процесія пронесла домовини від церкви до Байкового кладовища[2].

Тільки влітку 1942 р. німці звинуватили в цьому вбивстві групу Володимира Кудряшова, яку арештували на залізничному вузлі. Окупаційна київська преса поспішила сповістити: «Вбивство професора Ревуцького та його дружини в листопаді 1941 р. (підкреслення моє — В.К.) тепер з'ясовано. Вбивці пограбували всі золоті й цінні речі, що знаходилися в помешканні»[3]. Звернімо увагу на два моменти: перший — місяць листопад, другий — пограбування квартири, що абсолютно не відповідає дійсності; в помешканні не тільки нічого не взяли, але ще й, як підпис, підкинули шапку-будьонівку старого зразка. Та насправді то не була справа рук групи В. Кудряшова — інтелігентної студентської молоді, яка напевне знала, хто такий був Д. М. Ревуцький. Тут явний почерк садиста, психічно хворої людини, спеціально засланого «ліквідатора» з обойми НКВС. Проте в протоколах часів війни читаємо звіт: «В ноябре 1941 года (підкреслення моє — *В.К.*) был уничтожен изменник Родины профессор Ревуцкий, перешедший на службу к немцам, выступавший в фашистской прессе с клеветой на Советский Союз...»[4]. Навіть дату перекручено, вслід за окупаційною газетою «Нове українське слово» (а може, звідти взято інформацію?). У автора є ті статті: перша — «Український музичний фольклор» (23 жовтня), друга «Український фольклор і Лисенко» (6 лис-

[1] *Павловський В.* Із спогадів про Дмитра Ревуцького. — Сучасність (США). — 1981 — № 3—4. — С. 110.

[2] Могила Д. М. Ревуцького на головній алеї Байкового кладовища, неподалік від могили Л. М. Ревуцького.

[3] Нове українське слово. — Київ. — 1942. — 17 лип.

[4] Киевщина в годы Великой Отечественной войны. Сб. документов под ред. П. Т. Тронька. — К., 1963. — С. 235.

топада) та одне інтерв'ю до 100-річчя М. В. Лисенка (30 листопада — тобто, коли він уже повинен бути вбитим).

Без сумніву, перебіг цих подій знав М. Рильський, як знав і те, що згадуючи добром ім'я «запроданця», він затягує собі зашморг на шиї. Але це була смілива і горда людина, яка не зрадила пам'яті свого улюбленого вчителя і єдиною зброєю — словом — боронила його гідність.

Після руйнівної «документальної» атаки на ім'я Дмитра Ревуцького, Максим Тадейович пише блискучу статтю «Учитель словесності» й друкує її у «Вечірньому Києві»[1]. І з хвилюванням, немов гімназист, пише до своїх приятелів подружжя Дейчів: «Кстати, возможно, что завтра (или в следующую субботу) будет в «Веч. Києві» моя розмова про Дмитрия Николаевича Ревуцкого... Следите! (Запоздалое, впрочем, восклицание)»[2]. Стаття була надрукована не тільки в столиці України, але й журналі «Огонек» — тодішньому рупорі Президії КПРС. Добився М. Рильський, нехай скороченого, але перевидання збірки «Золоті ключі», яке здійснив відомий музикознавець проф. М. Гордійчук. Настав час підхопити цю справу і домогтися перевидання найбільш показових праць Дмитра Ревуцького та нотних збірок з його примітками. Естафета української духовності, яку попри всі політичні катаклізми пронесли кращі уми нації, повинна бути продовжена.

*Валентина КУЗИК*

Київ

[1] Вечірній Київ. — 1964. — 1 лют.
[2] *Рильський М.* Зібрання творів у 20 т. — Т. 20. — С. 495. Висловлюю глибоку подяку сину Валер'яну та племіннику Євгену Ревуцьким за допомогу в збиранні матеріалів для статті. — В.К.

## *МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ В КОЛІ ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ*

Цього року Україна святкує 100-літній ювілей від дня народження одного з найвидатніших діячів України XX століття — Максима Рильського — славетного поета і громадського діяча, багатолітнього директора Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, глибокого знавця і дослідника літератури, мови, фольклору, мистецтва в тому числі й різних музичних видів і передусім великого патріота нашої землі, невтомного трудівника у галузі вивчення, збереження і примноження духовного багатства українського народу.

У його творчому доробку разом із посмертною збіркою «Іскри огню великого» (1965) — вісімдесят опублікованих книг лірики, поем, вибраних творів, перекладів. Ще при житті поета було надруковано десятитомне, а згодом у 80-х роках здійснено академічне видання двадцятитомного зібрання творів М. Т. Рильського, яке засвідчило багатогранність його таланту як творця художніх творів, так і спостережливого критика, публіциста, глибокого аналітика-інтелектуала, широко обізнаного із світовими досягненнями культури. Для нас, ряду співробітників ІМФЕ НАН України, хто мав щастя працювати під його керівництвом, бачити і слухати його виступи на престижних наукових конференціях, Вчених радах, чи просто спілкуватися у щоденній науковій праці цього закладу, він був не тільки видатним ерудитом, інтелектуалом-"метром" у різних сферах духовної культури, але і взірцем вихованості, справжньої високої інтелігентності, шляхетності і благородства. Він був доброзичливим до людей, цікавим і дотепним співрозмовником; скромним, дещо стриманим і попри все безпосереднім і щирим у поведінці, так що «простий смертний»,

*М. Рильський. Фото, 1960*

навіть жовторотий (як любив висловлюватись про свої юнацькі роки М. Рильський), аспірант ніколи не відчував в його присутності скованості чи комплексу неповноцінності і тої насправді великої дистанції у рівні освіченості, знання і зрештою позиції в суспільно-громадському житті.

Мимоволі виринають в уяві світлі постаті інших великих наших співвітчизників і дорогих моєму серцю вчителів-композиторів С. Людкевича та Л. Ревуцького, яких добре знав Максим Тадейович, а з останнім впродовж багатьох років приятелював, які теж так, як і він, Максим Тадейович, завжди утверджували рівноправність у спілкуванні і взаємних бесідах. Це виявлялось у шанобливому ставленні до свого співрозмовника, уважному стеженні за ходом думок учня чи молодого дослідника, якого вони, незважаючи на різницю у віці і науковому статусі, вважали своїм колегою. Очевидно, це і не дивно. Адже вони були споріднені між собою спільним світобаченням. Їм була притаманна висока духовність, відчуття поваги до людини, її розуму, її намагання ширше осягнути здобутки науки і мистецтва. Вони вболівали за дальший розвиток нашої культури, багато сил і енергії віддавали вихованню молоді, підвищенню професіоналізму в обраній галузі науки чи творчості. Вони намагались особистим прикладом сприяти різнобічному розвитку своїх вихованців, прищепити любов до високого і благородного, до справді цінного в житті людини — радості творчої праці і відданості своїй рідній культурі.

В людському житті є моменти, які ніколи не забуваються. Так, на все життя врізалась у моїй пам'яті перша зустріч з Максимом Тадейовичем, яка вудбулась у Львові 1952 року. Тепер усвідомлюю, що вона стала для мене символічною і наклала відбиток на всю мою творчу діяльність. Я тоді була студенткою першого курсу консерваторії. Культурна громадськість міста урочисто відзначала ювілей основоположника української музики М. В. Лисенка, до якого львів'яни, як зрештою і музиканти та представники інтелігенції різних фахів всієї Західної України, ставились з особливим пієтетом і пошаною. Його ім'ям названо Вищий музичний інститут у Львові і відповідно його численні філії в багатьох містах Галичини, що з початку століття і до 1939 року були основними музичними осередками краю. Ім'я М. Лисенка носила Львівська консерваторія, а також спеціальна музична школа-десятирічка у Львові, яку я нещодавно перед тим закінчила і була свідком як ще задовго до цієї знаменної події всі ретельно готувались і кожен, хто як міг, намагався внести свою частку у це свято. На ювілей було запрошено багато гостей. Тут виступали видатні композитори, митці і культурні діячі України, кращі педагоги, виконавці, прославлені колективи.

І ось на урочистому відкритті ювілею на сцені вщерть переповненого слухачами залу Львівської філармонії з'явився Максим Тадейович. Усі присутні, затамувавши подих, слухали натхненні слова прославленого поета про величну постать нашого Бояна, пристрасного музиканта і громадянина і водночас дуже симпатичної і привабливої людини в повсякденному житті, яку він знав особисто з раннього дитинства. Будучи гімназистом, він мешкав в його оселі в Києві, що стала нині меморіальним музеєм ім. М. В. Лисенка, не раз був свідком, коли елегантний сивоголо-

вий майстер звуків творив і записував на папері свої музичні твори або ж, готуючись до концертних виступів, переграбав на інструменті свою програму. Тоді зачарований юнак довго (щоб не заважати господареві) простоював під дверима, вслухався у дивовижні звучання натхненної музики. Не дивно, що любов до неї поет проніс крізь усе своє життя. З його слів і окремих штрихів, що змальовували індивідуальність митця, кожний присутній міг собі створити живий образ композитора, відчути атмосферу, в якій жив і творив автор безсмертної опери «Тарас Бульба», музики до Кобзаря, незліченних обробок українських народних пісень, романсів, фортепіанних творів, кантат і наукових розвідок.

М. Т. Рильський згадував про те, як він тоді у Києві, мешкаючи у гостинному домі М. В. Лисенка, поступово прилучався до музики, опановував мистецтво гри на фортепіано, розказував (до речі, він прекрасно володів інструментом і чудово імпровізував), що Микола Лисенко був близьким другом його батька, до якого не раз приїздив у село Романівку і там записав чимало народних пісень. Батько поета співав у студентському хорі, організованому композитором, і їздив з ним у мандрівки по Україні. Більше того, своє ім'я Максим Тадейович теж завдячує Миколі Лисенкові, про що він написав у своїх спогадах: «У березні 1895 року вернувся звідкілясь мій батько в свою київську квартиру разом з кількома приятелями, серед яких був Микола Віталійович Лисенко. Їх зустріли новиною, що в Меланії Федорівни (так звали мою матір) знайшлось дитя.

— Син чи дочка? — спитали прибулі.

— Син.

І тоді всі тихесенько заспівали: «Максим козак Залізняк...» Так і названо мене іменем гайдамацького ватага. І ніби на все моє життя кинув тоді відсвіт лицар української пісні, безпосередній вплив якого на формування мого художнього світогляду вважаю я безперечним»[1].

Слухаючи хвилюючу розповідь Максима Тадейовича у ті далекі студентські роки у Львові, коли я вперше побачила його на власні очі, я і гадки не мала, що згодом мої шляхи в науці і творчості не раз будуть з ним перетинатись, а точніше — всі важливіші події в моєму житті так чи інакше будуть пов'язані з його іменем.

Почну з того, що мій перший хоровий твір для дітей (жанр, який згодом зайняв чільне місце у моїй творчості) був написаний на слова М. Т. Рильського і виконаний по телебаченню хором хлопчиків Львівської спеціальної музичної школи-десятирічки ім. М. Лисенка, де я працювала викладачем музично-теоретичних дисциплін. Це була «Травнева пісня», віршована першооснова якої сповнена весняного настрою, любові до краси рідної природи і благородної людської праці на землі, що тісно пов'язані між собою і становлять життєдайну основу людського буття. Прем'єра моєї пісні на телебаченні теж була першою в моєму житті. Вона відбулась у травні 1959 року, а вже в грудні я стала аспіранткою Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, очолюваного М. Т. Рильським, а моїм науковим керівником і наставником по композиції став близький друг Максима Тадейовича — Левко Миколайович Ревуцький, який теж у юні роки вчився гри на фортепіано у Миколи Лисенка і також відчував його вплив на напрямок своєї творчості, чому сприяло безпосередньо особисте спілкування між ними.

Таким чином, мій приїзд до Києва і передусім вступ до аспірантури став вузловим моментом у моєму житті. Він започаткував мою діяльність як науковця-дослідника українського музичного мистецтва і новий етап в опануванні фахових знань в галузі композиторської техніки. Крім цього, він знову пов'язав мене, тепер вже з трьома славетними постатями нашої культури М. Лисенка, М. Рильського і Л. Ревуцького, які так тісно були споріднені спільними високими загальнолюдськими ідеалами, національними культурними традиціями і просто життєвими обставинами.

[1] *Максим Рильський.* Зібрання творів: у 20-и т. Микола Лисенко (клаптики споминів), том 15. — К., 1986. — С. 294.

У своїй композиторській творчості я не раз зверталась до поезії М. Рильського. Вона надихала мене художньою довершеністю, яскравою образністю і тонким ліризмом, романтичною окриленістю і вагомістю змісту. Серед творів, які я написала на його слова — названа вище «Травнева пісня», «Пісня про ялинку», «За мир у всьому світі» для дитячого хору в супроводі фортепіано, а також романси «Вербова гілка», «Схиляюсь перед величчю твоєю», «Вийся, жайворонку, вийся». Всі вони написані в різний час і кожен з творів має свою історію виникнення і виконання, але романси на слова М. Рильського набули в моїй творчості особливого значення. Солоспів «Вербова гілка» став назвою мого авторського збірника вокальних творів, куди увійшли майже всі мої романси, створені продовж всього мого дотеперішнього життя. «Схиляюсь перед величчю твоєю» виник як своєрідний символ єдності Києва і Львова під час підготовки програми мого ювілейного авторського концерту, що мав відбутись у стінах рідної мені Львівської консерваторії і куди мені дуже хотілось привезти музичне вітання з Києва. Я обрала вірш М. Рильського, який захопив мене епічною образністю поетичного висловлювання, піднесено гімнічним тоном у возвеличенні міста-красеня, свідка багатьох доленосних для України історичних подій, щирим і глибоким патріотизмом:

Схиляюсь перед величчю твоєю,
Золотоглавий лицарю століть,
Твоєї слави відгомін стоїть
Над щедрою вкраїнською землею.

Не треба, красеню, тобі віків єлею,
Ним гордості людської не залить.
Минають дні, шикуються літа,
А над тобою молодість вита.

Романс був створений у час святкування 1500-річчя Києва, присвячений цій даті і вперше в тому ж 1982 році виконаний у Львові солістом Львівського театру опери і балету, заслуженим артистом України В. Ігнатенком.

Романс «Вийся, жайворонку, вийся» я написала в 1993 році з нагоди присудження мені державної премії України ім. Миколи Лисенка. Я вважала, що на урочистій церемонії вручення премії обов'язково мусить прозвучати твір, який був би якимось чином пов'язаний з М. Лисенком. І тут знову став мені у пригоді вірш М. Рильського, написаний поетом в юнацькі роки і присвячений М. Лисенкові. Солоспів дійсно прозвучав у щасливий для мене день у натхненному виконанні народної артистки України, лауреата Шевченківської премії Марії Байко. І показово, що прозвучав він у меморіальному музеї М. Лисенка, де на початку століття починав свій літературний шлях Максим Рильський.

У своїй музикознавчій праці я теж не раз зверталась до поетичного доробку Максима Тадейовича. В першу чергу це стосується аналізу вокальної музики написаної на його слова, зокрема романсів Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Вериківського, Ю. Рожавської, Л. Дичко, а також пісень для дитячих хорів, які я розглядала під кутом зору адекватності художніх образів у поетичному і музичному втіленні, єдності музики і слова, відповідності добору засобів музичної виразності при розкритті поетичного змісту. Результати тих досліджень опубліковані в моїх монографіях «Український радянський романс» (1970), «Гармонія солоспіву» (1979), Історія української музики (в IV томі), ряді статей.

Надзвичайно цікавою виявилась для мене праця над розшифруванням унікальних записів на магнітофонній стрічці блискучих музичних імпровізацій М. Рильського на фортепіано, які зберігаються у фондах ІМФЕ НАН України. Вони засвідчують ще один бік багатогранного таланту поета — неабияке музичне обдарування і його хист до вільної імпровізації, прекрасне володіння інструментом. Здійснювала я цю захоплюючу роботу у час святкування 90-річчя від дня народження Максима Тадейовича. Тоді ж у журналі «Музика» (1985. — № 3. — С. 17) була надрукована моя розшифровка однієї з імпровізацій поета, що служила музичним тлом до його вірша «Пушкіну», а також стаття про цю сторінку самовираження митця «Володар творчої миті», опублікована у співавторстві з К. Луганською, співробітницею відділу фольклору ІМФЕ ім. М. Рильського АН УРСР ("Музика. — 1985. — № 3. — С. 29—30).

*М. Рильський і І. Козловський. Фото, 1961*

Готуючи доповідь на міжнародну наукову конференцію «М. Рильський і світова культура з погляду сучасності», присвячену сторічному ювілею поета про роль М. Рильського у розвитку української національної композиторської школи «М. Рильський — подвижник української національної композиторської школи»), що відбулась в Києві у березні цього року, я знову звернулась до розшифрування його імпровізацій на фортепіано. Тим разом це було самостійне імпровізування М. Рильського за інструментом, яке виявило його музичні уподобання і, так би мовити, «багаж знань» і репертуар піаніста, на основі якого він здобував музичну освіту, і який йому був близький по духу. Моє виконання на фортепіано імпровізації М. Рильського, зафіксованої на магнітофонній стрічці і тепер уже на нотному папері, дало змогу учасникам конференції відчути живе звучання «музичної сповіді» митця, спонтанне виявлення його почуттів і настроїв, що були заховані в глибині душі М. Рильського і в певний момент вилились у звуках фортепіано — у формі вільного зіставлення різних музичних вражень.

Отже, серед записів на магнітофонну стрічку є самостійні імпровізації М. Рильського на фортепіано, імпровізації, які супроводжують виголошувані митцями вірші, що в єдності зі словом набувають значення мелодекламацій і врешті імпровізації супроводу до народних пісень. Особливо цікавим зразком такої імпровізації є гармонізація пісні «Ой у полі криниченька», яку виконував І. С. Козловський. Цей момент з життя двох видатних українських митців увічнений на кінострічці, що зберігається (а інколи і демонструється відвідувачам) у меморіальному музеї М. Рильського в Києві.

Присутні на вечорі-пам'яті поета, що відбувся 1965 року у день народження М. Рильського в тодішньому Жовтневому палаці Києва, згадують зворушливо-проникливе і водночас експресивне виконання І. С. Козловським саме цієї пісні, яку він заспівав тоді без супроводу. І співав він її з великим душевним трепетом і сумом, голосом передаючи глибокий біль з приводу втрати свого друга-ровесника і побратима по мистецтву та життєвих позиціях. Цей факт ще раз підтвердив, що для славетного співака спільне музикування було дуже дорогим і незабутнім. Адже обидва вболівали за збереження українських мистецьких традицій, обидва робили все можливе для їх розвитку.

Значення М. Рильського для музичної культури України важко переоцінити. Музика була для нього невід'ємною часткою його художньої свідомості та творчого буття. Глибока і самобутня поезія Максима Тадейовича, наскрізь пронизана музичними образами, постійно надихала митців багатьох поколінь на створення музичних композицій різних жанрів. Він був лібретистом, перекладачем світової оперної класики, шедеврів хорової та камерної вокальної музики, літературним редактором музичних творів українських та зарубіжних композиторів (здійснив літературну редакцію всіх опер М. Лисенка та опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, 20-томного видання творів М. Лисенка, кантат К. Стеценка «Єднаймося» та «Кобзареві» і. т. д.). М. Рильський був автором численних віршів-присвят видатним музикантам світу, спогадів про музичних діячів і виконавців. Він співпрацював з багатьма славетними українськими митцями, про яких написав цікаві і грунтовні статті з аналізом творчості і оцінкою їх внеску в загальну мистецьку скарбницю України. Тому питання взаємозв'язку поезії і музики у творчості М. Рильського і причетність поета до розвитку української музичної культури тривалий час привертає увагу багатьох мистецтвознавців.

Зокрема, співробітники відділу музикознавства ІМФЕ ім. М. Рильського НАН УРСР написали цікаві дослідження про роль музики в житті і творчості поета і видали їх окремою книгою «Рильський і музика» (К., 1969. — 277 с.). Серед її авторів — М. Гордійчук (Переднє слово), покійна Т. Шеффер (музичні образи в поезії), Т. Булат (Про музику і музикантів), М. Боровик (Поезія в музиці), а також покійна А. Касперт (Нотографія і бібліографія).

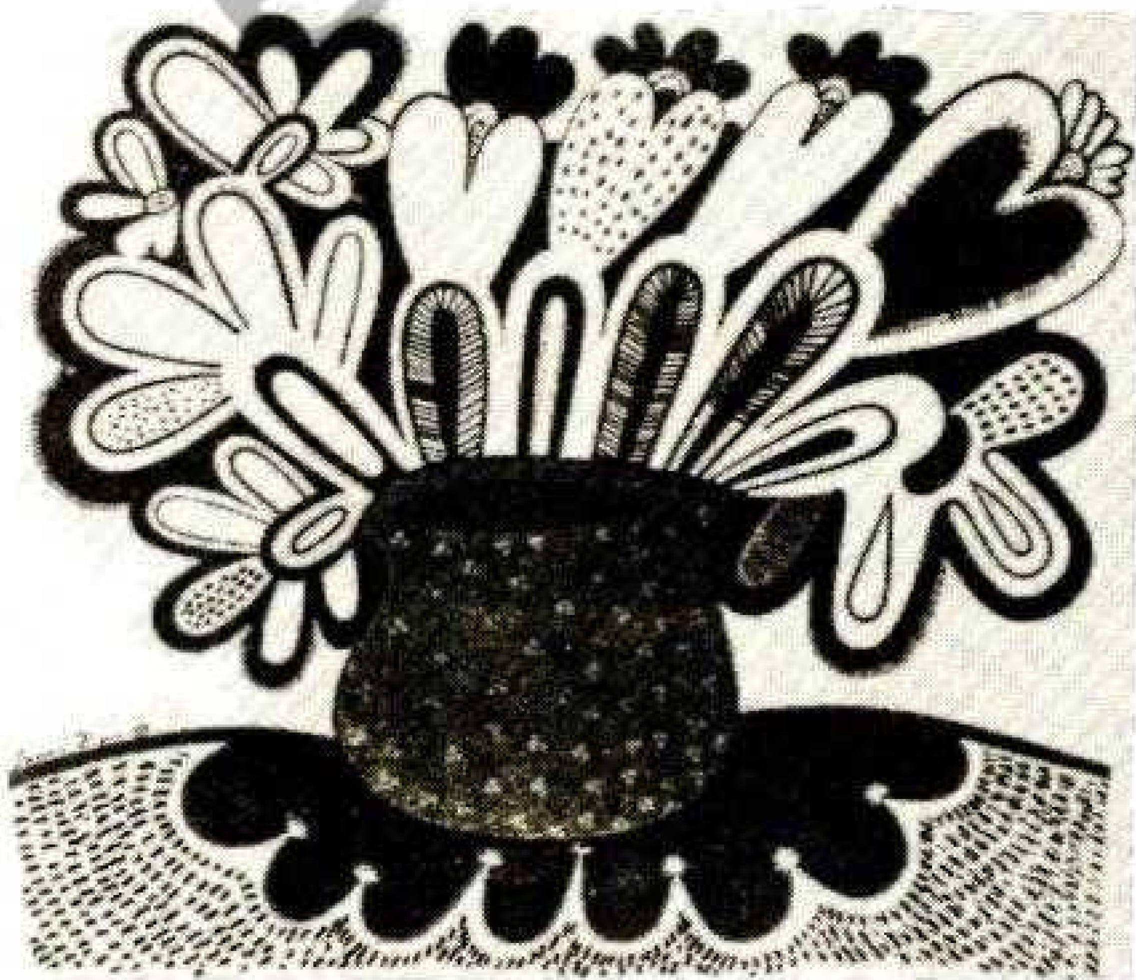
Тож дозволю собі закінчити свій нарис цитатою з гранично стислої і місткої за змістом анотації до цієї книги: «Поезія та музика... Ці дві посестри слугували видатному українському поетові все його життя, та й він віддавав їм найцінніші зерна свого таланту. Блискучий знавець фольклору, тонкий цінитель професійного музичного мистецтва, до авторитетної думки якого прислухалися славетні композитори, лишив багато поезій, статей, спогадів, висловлювань про місце музики в житті людини, про співаків та композиторів. Оцінки Максима Тадейовича вражають своєю влучністю, глибокою ерудицією, а до його чудових поезій — щирих, ніжних, пристрасних — повсякчас зверталися і звертаються талановиті композитори, бо вони — сама пісня» [1].

Я дякую долі, що мені пощастило особисто пізнати цього дивовижного майстра слова, прилучитися до глибини його поезій, відчути радість творчості під час музичної інтерпретації його чудових віршів.

*Богдана ФІЛЬЦ*

Київ

[1] *Боровик М., Булат Т., Шеффер Т.* Рильський і музика. — К., 1969. — С. 4.



## НАУКА І СУЧАСНІСТЬ

## ЕКСПЕДИЦІЯ ДУХОВНОГО ПОРЯТУНКУ

*(Етнографічне вивчення регіону Полісся, що потерпів од Чорнобильської катастрофи)*

Полісся. Звідси в різні сторони колись розійшлися слов'янські народи. Однак у пізніші часи цей унікальний регіон залишився обабіч магістральних шляхів. Тому й маємо нині законсервований цілісний шар народнотрадиційної культури побуту первісного етномовного матеріалу. Чи пак мали. Бо Чорнобиль атомною блискавкою вразив унікальний етнокультурний масив.

У цих кризових умовах молода Українська держава не могла зволікати з порятунком національної спадщини, бо це призведе до непоправних утрат. Отож попри нестачу коштів, було вирішено розпочати роботу над втіленням у життя масштабних наукових програм з виявлення та глибинного дослідження культури цього регіону.

Верховна Рада України прийняла відповідну постанову. Мінчорнобиль сформував робочу групу для її реалізації. Сьогодні вже маємо певні результати створеної два роки тому при Мінчорнобилі історико-культурної експедиції. Мобілізувавши інтелектуальний потенціал різних царин науки (археології, лінгвістики, етнографії, фольклористики, мистецтвознавства, антропології тощо), експедиція розробила наукову концепцію і конкретну програму дій на різних етапах дослідження Полісся. Зрозуміло, що ця робота потребує оперативності, адже розпочався процес відселення аборигенів з території надмірного радіоактивного забруднення.

З огляду на особливі умови експедиційного вивчення забрудненої території, а якраз на цей аспект роботи акцентовано в програмі основну увагу, науково продумали ефективну методику. Зрозуміло, що хрестоматійна методика польового дослідження потребує серйозної корекції. Створена методична рада з відомих українських вчених різних галузей суспільних наук запропонувала перш за все створити комп'ютерний банк даних написаного до сьогодні про різні ділянки культури етнографічного Полісся. У такий спосіб легше проаналізувати рівень вивчення, фіксації тих чи тих явищ, пам'яток народно-традиційної чи професійної культури, а також побуту, водночас з'ясовуючи регіони активного вивчення, чи з недостатньо охоплених дослідниками. За банком цих даних передбачали картографувати кожне явище культури, тобто нанести його на карту, щоб набагато пришвидшити всеохопну фіксацію в усьому ареалі Полісся, а насамперед у радіоактивно забруднених територіях. Саме цей науково ефективний підхід значно зменшує перебування дослідника у забрудненій зоні і з далеко вищим науковим результатом.

Організований тимчасово творчий колектив, у складі якого було дев'ять докторів наук і десятки кандидатів, фахівців, ентузіастів-аматорів з різних ділянок народно-традиційної культури, зуміли оперативно, в межах року виявити й зафіксувати майже все, що стосується етнографічного Полісся і викласти на карточки відповідного зразку — основи для формування комп'ютерного банку даних.

Аналіз напрацьованого матеріалу, як важливого підготовчого етапу, розкриває географію і різноманітність переглянутих джерел. Зокрема, відшукано поліські відомості у різних фондах Державного історичного архіву України в Києві і Львові, архіву Російського географічного товариства, що в Санкт-Петербурзі, відділу рукописів Центральної наукової бібліотеки ім. В. І. Вернадського (фонду Таранущенка, Деляфліза тощо), обласні архіви поліської зони, архіви і фонди Інституту народнознавства у Львові, музеїв різних профілів тощо. Багато почерпнуто даних з приватних збірок та періодичних видань.

Підсумок підготовчої роботи, який передує польовим дослідженням, виявився дуже корисний. Адже по кожному з явищ народно-традиційної і професійної культури та побуту є сконденсована історіографія того чи того питання, наявна література і джерела, можна судити про інтенсивність вивчення за територіальною ознакою, а також, де і що зафіксовано з цього розділу культури, і яким способом тощо. Безумовно вагомим аспектом аналітичного огляду є рекомендації стосовно дальших дослідницьких дій: у якій формі, якими силами, за якою методикою і т. д.

Глибинне Полісся, як застигла традиція українського середньовіччя, особливо багате народною архітектурою. Цю ділянку народної культури почали вивчати з другої половини XIX ст. і першими дослідниками були І. Срезневський, П. Чубинський, М. Могильченко, які зафіксували типи сільського поселення і житла в Овруцькому, Рівненському, Ковельському, Суразькому повітах. Активно вивчали поліське будівництво і в пізніші часи, буквально до наших днів.

Весь зібраний інформаційний матеріал охоплює об'єкти народної архітектури, споруджені у великому проміжку часу від XVII ст. до 30-х років XX ст. і розподілений за двома напрямками: сакральна архітектура — це культові споруди і побутові будівлі, житлові та господарські забудови.

Надто не рівномірно, у кількісному відношенні, зафіксовано у літературі та різних архівах і фондах пам'ятки архітектури тих чи тих регіонів. Виявлено, що найбільше описано архітектурних об'єктів у Рівненській та Волинській областях і зовсім мало на Житомирщині, зокрема у Володар-Волинському та Ємільчинському районах. Наприклад, у Ємільчинському районі із 121 населеного пункту обстежувачі побували лишень у чотирьох. А тому і поради стосуються активізації польової експедиційної роботи якраз у малодосліджених регіонах багатих на унікальні пам'ятки народного будівництва. Саме вони значною мірою поповнюють знання про стародавні будівничі традиції українського народу.

До компонентів культури, що підкреслюють національну самобутність, належить народно-традиційний одяг. Хоч про нього написано багато, уже з початку XIX століття у працях українських і польських дослідників робляться описи, однак необхідне систематичне вивчення і насамперед виявлення та збереження типових архаїчних зразків різного часу, щоб простежити динаміку еволюційного процесу традиційного одягу поліщуків.

Характерно, що інформативна картотека, створена колективом дослідників, має різні форми фіксації — описи, графіки, фотографії, малюнки, музейні експонати. Тим-то повна зведена картотека матеріалів — це основа цілеспрямованої роботи з вивчення Полісся. Вона сприятиме розв'язанню основних проблем дослідження, перспективних завдань збереження матеріальної культури цього регіону.

Колгоспно-радгоспне життя українського села спричинилося до швидкого розмивання всього спектру традиційної культури, як матеріальної, так і духовної. Обезземелення селянства остаточно зруйнувало грунт збереження і новотворення традицій. Та однак вціліли неоціненні реліктії господарсько-виробничої діяльності поліщуків. Підібрана інформація дає змогу зробити висновок, що в районах Полісся, у тому числі й забруднених радіацією, збереглися у хліборобстві традиційні й архаїчні засоби ви-

робництва, зокрема знаряддя праці. Одразу випливає й інший висновок — необхідна грунтовна пошукова праця у всьому поліському ареалі.

Дані щодо писемної фіксації побуту поліщуків, і в цьому контексті — їжі, наводять на думку про значні прогалини у пізнанні цього виду матеріальної культури, хоч у справу нагромадження фактичного матеріалу чималий внесок зробила Українська Академія Наук.

Багатющим джерелом етнографічного матеріалу залишається фонд найвидатнішого українського дослідника Полісся Василя Кравченка, який зберігається у Рукописних фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського.

Детально розроблений класифікатор, зокрема, щодо їжі, передбачає функціональне розшифрування її: повсякденна їжа, їжа у весільних обрядах, родильній, поминальній, календарній обрядовості, кухонне начиння тощо, і в свою чергу, суттєво орієнтує збирача, про що слід довідатися у цій місцевості, а що — в іншій.

Попри те, що народознавство не раз відзначало особливе місце поліського регіону серед інших історико-культурних зон, виявляється, що недостатньо уваги виділили йому фольклористи. Хоча пісенний фольклор Полісся певною мірою представлений у збірниках XIX ст. і сучасних, а також у збираницях державних установ і приватних осіб, ні якість фіксацій (за деякими винятками), ні кількість не можуть задовольнити сьогоденних вимог української фольклористики. Вихід на вищий, сучасний рівень фольклорного обстеження Полісся потребує співпраці та координації дій всіх українських фольклористів за чітко розробленою програмою.

Пісенний фольклор, зафіксований у забруднених зонах, представлений усіма жанрами календарно-обрядових творів (колядки та щедрівки, веснянки й танкові пісні, русальні й клечальні, купальські й петрівчані, жниві), родинно-обрядових (родильні й хрестинні пісні, весільні, голосіння) та позаобрядових (епічні пісні, ліричні, танцювальні й жартівливі, дитячий фольклор та новотвори).

Фольклористам було відомо, що біднувата на записи з Полісся фольклористика музична. Але що стан її такий убогий, важко було повірити... Коли підбили певні підсумки інформативного матеріалу виявилось, що ані нотних розшифровок, ані належної фіксації ми не маємо з Вишгородського, Березнянського, Рокитнівського, Ємільчинського районів у нас немає. Лише одиниці пісенних мелодій зафіксовані у величезному етнокультурному масиві.

Така ж «картина» і з прозовим фольклором.

Зовсім немає записів, здійснених з використанням сучасних наукових методик фіксації, бракує навіть «звичайних» магнітофонних записів текстів, які можна було б точно розшифрувати. Здебільшого записували «вручну», а то, можливо, й «по пам'яті». Такі записи можуть задовольнити інтерес дослідників лише частково. Ймовірно, що більшість текстів була відтворена «на замовлення» збирачів, а не зафіксована під час спонтанного процесу усного відтворення тексту у реальному процесі побутування.

Огляд стану вивченості духовної культури населення Українського Полісся змушує констатувати гостру потребу подальшого експедиційного обстеження регіону. Аналіз літературних та архівних джерел показує, що за браком цілеспрямованої й систематичної роботи в царині дослідження духовної культури спричинено нерівномірність і недостатність фіксацій усної народної творчості народного календаря, традиційних вірувань та народних знань населення забруднених зон. В багатьох районах (Ковельський, Камінь-Каширський, Рокитнівський, Володарськ-Волинський, Вишгородський, Козелецький, Ріпкинський та ін.) зафіксовано лише поодинокі зразки демонології чи народних знань. Водночас запрограмоване спеціалізованими інститутами створення банку даних з етнографії українців передбачає суцільне обстеження кожного із зазначених районів Полісся за єдиним апробованим науково-методичним інструментарієм.

З великою тривогою експедиція сприймає стан та перспективу професійного і народного мистецтва місцевих ремесел і промислів у зв'язку з

відселенням. Народно-традиційна і побутова культура притаманна великому числу її носіїв, а народне мистецтво розвивається в силу специфічних умов і наявних творчих сил, розпорошення яких може призвести до його занепаду. Тому з належною ретельністю та відповідальністю і без зволікань треба здійснити комплексні експедиції, добре оснащені відеофотоапаратурою. Адже аналіз зібраного інформативного матеріалу викликає серйозну тривогу. Цілі регіони науково не засвідчені, та й ще деякі промисли і ремесла, види народного мистецтва не охоплені дослідженням, а це ж є невід'ємні чинники матеріальної культури. Вони сформувалися і розвинулись в процесі виробничої та творчої діяльності народу і відображають характер його побуту, естетичні уподобання. У виробах народних промислів та ремесел України виразно простежуються місцеві особливості кожного окремого регіону. Яскравою самобутністю позначені також витвори майстрів Полісся, де з найдавніших часів існує гончарство, ткацтво, килимарство, лозоплетіння, обробка дерева, металу, шкіри та інші види ремесел.

Аналіз антропологічних даних свідчить про те, що в українському Поліссі — території, що була складовою частиною прабатьківщини слов'ян — збереглися дуже давні, архаїчні риси морфологічної будови, коріння котрих сягають доби неоліту, а можливо, й ще ранніших історичних епох. У зв'язку з цим вивчення морфо-фізіологічних особливостей людності окресленого регіону надзвичайно важливе для висвітлення питань етнічної історії українського народу і всього слов'янства. Отже, виникає потреба негайно поновити дослідження в усіх без винятку напрямках антропологічних знань: самотологічному, одонтологічному, дерматогліфічному, гематологічному. Особливої актуальності набуває обстеження тих районів, мешканці котрих найбільш постраждали від чорнобильського лиха і в недалекому майбутньому будуть переселені в інші, екологічно безпечніші місцини.

Й огляд історії вивчення пам'яток археології Полісся свідчить про незадовільний стан дослідження і збереженості більшості з них, що стає зрозуміло під час аналізу наукових звітів та інших архівних матеріалів, інспекції на місці. Це зумовлює інтенсифікацію археологічних досліджень. На меті — включення їх до державного реєстру пам'яток, паспортизація, написання Зводу.

У річищі всеохопного дослідження колоритності поліського краю міститься унікальне лінгвістичне родовище, засобом якого можна розшифрувати ще не пізнані окремі ланки українського етногенезу. Переселення поліщуків у інше ландшафтно-культурне середовище може призвести до діалектно-мовної втрати. Запропонований метод з'ясування стану дослідження та наявності відповідних інтелектуальних фахових сил насвітлює відрадну ситуацію. Кафедра української мови Житомирського педінституту під керівництвом професора М. Никончука уже тривалий час збирає лексичний та діалектний словниковий матеріал. Готові до видання кілька томів лексичного атласу, і до багатьох тем призбирують дані, зокрема, до таких як атлас лексики лісової галузі, тваринництва; весільної, поховальної, збиральницької, будівельної, хліборобської, орнаментальної лексики тощо. Якщо деякі з цих тем уже завершені, то чимало проблем ще чекає дослідника, тривалої експедиційної діяльності.

Насамперед, треба вивчити й зібрати різноманітні писемні матеріали про Полісся. Завершення цього важливого етапу, створення банку даних набагато полегшить вирішення основного завдання вчених — видати і зафіксувати народно-традиційні явища самобутнього регіону. За результатами першого етапу буде проведено картографування писемних джерел.

У державній програмі ліквідації наслідків Чорнобильської катастрофи передбачено поетапне цілковите виселення людей з території другої і частково третьої категорій радіаційного забруднення. Саме це змушує експедицію активізувати дослідження цих регіонів у першу чергу. Принципово важливо вивчити також «мертву» зону, в якій ще зберігаються об'єкти недавнього життя — культові, житлові, господарські будівлі, родинні

реліквії тощо. Адже на очах у людства одне за одним зникають з лиця землі поліські села, так і не встигнувши виповісти до кінця своїм нащадкам про родинні творення національного буття в образах, звичаях, обрядах, про неповторну рукотворну колиску і вимайстрування стельмахом колесо, про викувану ковалем підкову і витесаний з каменя хрест, про оплаканих і неоплаканих піснярів, теслярів, хліборобів.

Практика «захоронення сіл» спонукає до мобільної методики їх наукового дослідження. В цю зону бажано скерувати експедиції тих, хто зголоситься сам, щоб, суворо дотримуючись режиму праці в небезпечній зоні, зафіксувати на відеоплівку максимум інформації, а малооб'ємні пам'ятки культури, можливо, дезактивувати, вивезти з зони.

Важливим елементом успішного здійснення програми є науково-організаційна узгодженість усіх інституцій, які планово чи самотужки розв'язують цю проблему. Вже сьогодні з нашою історико-культурною експедицією співпрацюють академічні установи відповідного профілю Києва, Львова, вузи багатьох інших міст України, консерваторії, музеї, аматори-ентузіасти.

Одна з наших пропозицій стосується першої зони, де відбувається похова сіл... Може, варто було б законсервувати одне з них як пам'ятник Чорнобильської катастрофи? Плануємо також провести аерозйомки сіл, які будуть знищені.

Успішно завершивши перший етап комплексної програми історико-культурної експедиції Мінчорнобиля України, можемо вважати, що сформований банк даних з різних розділів народно-традиційної і професійної культури Полісся став науково-методичною основою для наступного етапу діяльності — польової експедиційної роботи по виявленню і максимальному збереженню всього культурного спадку поліщуків.

Експедиційним дослідженням насамперед буде охоплена друга зона, тобто ті райони, які підлягають переселенню. Методично передбачаємо здійснювати польові обстеження кожного села комплексно. Тобто мобілізуємо вчених різних профілів, аматорів, місцеві творчі сили на один — три місяці стаціонарної експедиційної роботи з базуванням під Києвом в екологічно чистій місцевості. Безумовно, що з неодмінним дотриманням приписів перебування у забруднених зонах.

Методична експедиційна рада розробила спеціальний режим фіксації пам'яток народної культури у 30 кілометровій зоні.

Отже, комплексна програма має передбачати суцільне фольклорно-етнографічне обстеження забруднених районів Полісся, оскільки аналітичний огляд наявних матеріалів переконує, що у жодному з обстежуваних районів комплексно не фіксували явищ духовної культури, а всі попередні дослідження були переважно фрагментарні.

Обстеження здійснюватиметься у кілька етапів: згідно з планом відселення, на першому етапі буде обстежено райони, що належать до 2-ї зони забрудненості. Відповідно, на другому етапі — об'єктом уваги стануть села 3-ї зони, а також ті населені пункти, куди компактно переселені мешканці із забруднених поліських зон.

Передбачено формувати комплексні експедиції так, щоб вони охопили найширше коло питань духовної культури, здійснювали, власне, монографічний запис сіл. Тут можна послугуватися досвідом Музею-Кабінету антропології Ф. Вовка (20-і роки), колектив якого розробив і плідно застосовував методику монографічних досліджень матеріальної і духовної культури.

Передбачено також активну видавничу діяльність.

Безперечно, на шляху експедиції чимало організаційних труднощів. Подолавши їх, вона успішно завершить роботу, і зібрані матеріали стануть солідним підгрунтям для створення Науково-дослідного Інституту культури та екології Полісся.

*Степан ПАВЛЮК*

Львів

# МИТЕЦЬ І НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

## НЕВІДОМІ СТОРІНКИ СПАДЩИНИ ОПАНАСА СЛАСТІОНА

Опанас Сластьон відомий здебільшого як ілюстратор «Гайдамаків». У «Шевченківському словнику» подано, що крім того він проілюстрував ще з десяток творів Кобзаря та виконав малюнок «Канапа Тараса Шевченка»[1]. Але виставка «Т. Шевченко в житті О. Сластьона», що була розгорнута в Державному музеї Тараса Шевченка і присвячена 140-річчю від дня народження видатного українського митця-культуролога, представляє його не тільки як інтерпретатора Шевченкового слова, а й дослідника малярського доробку Кобзаря, відомого збирача Шевченкіани, ініціатора створення музею та спорудження пам'ятника Шевченку в Києві.

Основу виставки склали оригінальні шевченківські матеріали, зібрані Сластьоном, знамениті портрети кобзаря (з Центральної наукової бібліотеки ім. В. І. Вернадського НАН України) та рідкісні образотворчі роботи з приватних збірок. Окрасою експозиції була добірка полтавських рушників з колекції Музею народної архітектури та побуту України.

Кажучи про О. Сластьона як дослідника малярського доробку Т. Шевченка, маємо на увазі його статті «Шевченко як маляр», «Ще не знайдені малюнки і малозвісні погруддя Шевченка», і передусім «Шевченко у мистецтві»[2]. Остання окремим зшитком вміщена у виданні «Малюнки Т. Шевченка», підготовленому Опанасом Сластьоном і Василем Мате (обкладинка Миколи Самокиша). Вона була одним з перших досліджень малярства і графіки Т. Шевченка. Ця публікація передувала капітальній праці Олекси Новицького «Тарас Шевченко як маляр»[3] (до О. Сластьона про окремі малюнки Т. Шевченка писали Р. Подберезький, П. Куліш, Я. Полонський, Л. Жемчужников, А. Прахов, В.Горленко, Є. Кузьмін та інші). Зазначена стаття цікава новими фактами про художницьку практику Т. Шевченка, звідки дізнаємося про 17 портретів, що, як писав О. Сластьон, до того часу «не були відомі ні біографам Шевченка, ні взагалі печаті»[4]. Йдеться про акварельні портрети родини Катериничів та членів так званого товариства мочемордія. Із публікації О. Сластьона довідуємося про Шевченковий образ Різдва Матері Божої в старій седнівській церкві, про скульптурне погруддя Тараса Шевченка роботи Миколи Пименова тощо.

Назване дослідження цікаве не тільки з погляду фактологічного, воно

[1] Див.: Шевченківський словник: У 2-х т. — К., 1977. — Т. 2. — С. 217.

[2] Див.: *Сластьон О.* Шевченко як маляр // Рідний край, — 1906. — Ч. 8. — С. 13 — 17; *Його ж.* Ще не знайдені малюнки і малозвісні погруддя Шевченка // Сяйво. — 1914. — Ч. 2. — С. 60 — 61; *Його ж.* Шевченко у мистецтві // Малюнки Т. Шевченка. — СПб., 1911. — Вип. І. — С. 1 — 14.

[3] Див.: *Новицький О.* Тарас Шевченко як маляр. — Львів-Москва, 1914.

[4] *Сластьон О.* Шевченко у мистецтві... — С. 9.

оригінальне і щодо загальних оцінок творчості Кобзаря. В ньому аргументовано спростовується твердження В. Горленка, ніби Т. Шевченко «не знайшов власного спеціального роду малярства і через те все ухилявся в різні боки, і що найбільше відповідним для його треба лічити портрет і тип»[5]. О. Сластьон доводить, що Т. Шевченко «був майстер свого часу і стояв на рівні тодішньої техніки малярства», що він «перший своїми малярськими творами показав, що Україна мала свою історію і що сюжети її варті того, щоб на них зупинятися художникам». «Се був перший ступінь у сьому напрямку, — продовжує він, — а перший ступінь у такій поважній справі — завжди новий ступінь і надзвичайно по своїх наслідках важливий... Шевченко й тут одчинив кріпко забиті ворота нашого національного шляху і через них ми побачили, що той шлях хоч і непротоптаний, але широкий і пожиточний»[6].

*Сластіон в молодому віці*

Чимало місця у статті відведено Т. Шевченку як офортисту. О. Сластьон називає його першорядним майстром і робить висновок, що «у сьому фаху він багато винайшов і зробив нового, та у свій час і по праву був *першим майстром-офортистом*» і що «*його можна вважати першим російським офортистом*»[7] (підкреслення Сластьона — *В. Я.*). Дуже важливі свідчення автора статті і про те, що Т. Шевченко сам конструював граверне приладдя і що за його зразками замовляли собі інструменти відомі гравери В. Мате і Шишкін.

Опанас Сластьон чи не першим поставив, а почасти й розв'язав, проблему двоїстості Шевченкової творчості: його поезії і малярства. Він спробував відповісти на запитання: «чи поетична творчість іде поруч з творчістю художницькою і при яких умовинах вони можуть бути рівними?»[8]. Зіставляючи поетичні та малярські твори Кобзаря, автор статті слушно зауважує, що незрівнянно сильніший вплив на людей поетового слова зумовлений не тільки мірою його таланту, але й специфікою творення і функціонування словесних та візуальних художніх образів. Малярство по суті своїй більш традиційне, схильне до канону, таке, що потребує постійних студій, озирання на зразки. Тут, на думку О. Сластьона, над Т. Шевченком довго тяжів «деспотичний талант Брюллова». І навпаки, «вільне слово справжнім вогнем палить людські душі, воно зворушує їх до самопожертв, посилає на муки і саму смерть. Психологічний процес у сій праці зовсім інший — безпосередніший, інтенсивніший і надзвичайно швидкий. Тільки тут поет без усяких традиційних пут виспівував, як пташка божа!.. Співав у всю велику міць своєї великої душі. Його натхненні твори, одягнені у власні дорогоцінні шати, легко і жваво сягали до самих вершин всесвітнього артизму... «Утяти» з такою міццю у малярстві він не міг — тому перешкоджала не тільки мертва наука академічного рутинства, але й сама суть мистецтва. Невпинна течія прогресу плине через думку, слово, літературу і тільки потім, уже нашвидко, через

[5] *Там же.* — С. 13.
[6] *Там же.* — С. 13.
[7] *Там же.* — С. 12.
[8] *Там же.* — С. 2.

*О. Сластьон в останні місяці життя*

мистецтво"[9]. І то, мабуть, закономірно, що ці слова сказані одним з кращих інтерпретаторів Шевченкового слова. Кому, як не йому, було знати про неподібність і різновимірність двох видів мистецтва.

Те, що Опанас Сластьон збирав Шевченкіану, факт відомий, але про цінність і обсяг його колекції досі не відав ніхто. Ще 1899 року в часописі «Київська старовина» був опублікований його лист до редакції, в якому О. Сластьон повідомляв про окремі шевченківські реліквії, які «пройшли» повз нього, а також про ті, котрі на той час він ще зберігав[10]. Серед останніх було видання з бібліотеки Т. Шевченка. Про нього автор листа, зокрема, писав: «Двадцять три роки тому я придбав у Петербурзі, на так званих «Вербах» книжку, що достеменно належала Тарасу Григоровичу Шевченку, це — «Народні оповідання Марка Вовчка» видання Куліша 1858 р. Книжка в одній палітурці з її перекладом російською мовою. І. С. Тургенєва і з його переднім словом до перекладу. Палітурка книги добра, з тисненими на корінці словами «Марко Вовчок» і знизу літерами «Т. Ш.». Передній форзац вирізаний ножицями; мабуть там був якийсь напис самого Шевченка, інакше кому і навіщо було б вирізати цей форзац? На першій сторінці, угорі, напис № 15, на п'ятій, перед передмовою, доволі жвавим і тонким почерком написано — Панові Шевченкові от автора"[11]. Далі О. Сластьон пише, що приятелі Т. Шевченка Д. Каменецький і Г. Честахівський, яким він показував книжку, одразу визнали, що вона із зібрання Т. Шевченка.

Ми тут вдалися до детального цитування не випадково. Під час роботи над виставкою ця книжка була виявлена у фондах Державного музею Тараса Шевченка. Стан її збереження такий самий, як описав О. Сластьон. Зрозуміло, що після закриття виставки це видання займе гідне місце в постійній експозиції музею. Але потрібно дослідити, яким чином вона потрапила до музею і чи І. Тургенєв не причетний до дарчого напису, зробленого «живим, тонким» почерком.

Принагідно ми згадали ім'я Шевченкового приятеля Данила Каменецького — українського фольклориста й етнографа, який готував до видання поезію Тараса Шевченка, а по його смерті впорядковував бібліотеку.

У Д. Каменецького зберігалася стара канапа з кімнати-майстерні Т. Шевченка в Академії мистецтв. По смерті Шевченкового приятеля її придбав один із друзів О. Сластьона, але за якихось обставин її продали невідомо кому. Опанас Сластьон змалював її аквареллю (нині — в Державному музеї Т. Шевченка). На жаль, про це не знали, коли облаштовували меморіальну кімнату-музей Т. Шевченка в будинку Петербурзької Академії мистецтв.

[9] *Там же*. — С. 5.

[10] Див.: *Сластион О. Ю.* Шевченковской коллекции // Киевская старина. — 1988. — Сент. — С. 99 — 102 (другої пагінації).

[11] *Там же*. — С. 99 — 100.

Знаменитий митець, ілюстратор Шевченкових «Гайдамаків» сприяв поширенню фотопортретів Кобзаря серед освіченого люду, а деякі з них, завдячуючи йому, дійшли до нашого часу. Зокрема це стосується відомого портрета роботи Миколи Досса. Перші дослідники цієї світлини гадали, що її автором був фотограф Здобнов[12], бо до них потрапляли примірники, на звороті паспорту яких були видрукувані адреса фотоательє та прізвище фотографа. Віднайдене в старих літературних джерелах повідомлення про цю світлину, що її написав Опанас Сластьон, прояснює зазначену суперечність. У ній, зокрема, читаємо: «Я, більше 20 літ назад, якось побачив у вітрині небіжчика Досса портрет Шевченка, купив його і з того часу знав, що Тарас Григорович знімався у нього; вони як обидва художники були між собою знайомі — це я чув від самого Досса. Я ходив до вдови, аби купити негатив, але це мені не вдалося, а далі, коли учень Досса Здобнов купив його фотографічну спадщину, я звернувся до нього й оці останні роки так надоїв йому, що він розшукав-таки загублений негатив і тепер друкує з нього добрі портрети»[13]. В іншому місці знаходимо неменш цікаві свідчення збирача Шевченкіани: «З речей, що особисто поетові не належали, але стосуються його безпосередньо, і яким місце в музеї його імені, є в мене цікавий і єдиний фотографічний портрет Шевченка, де він відзнятий разом з Г. М. Честахівським, від якого я й одержав цю групу; ще одна група, де Шевченко серед п'яти своїх знайомих, поміж яких є й Честахівський, була в мене деякий час, а потім її відправлено до Лейпціга Брокгаузу для виготовлення на сталі портрета Тараса Григоровича... Оригінал групи, здається, зберігається в шевченківській колекції В. В. Тарновського, а фотографічну копію я тоді зняв для себе і для двох-трьох знайомих»[14].

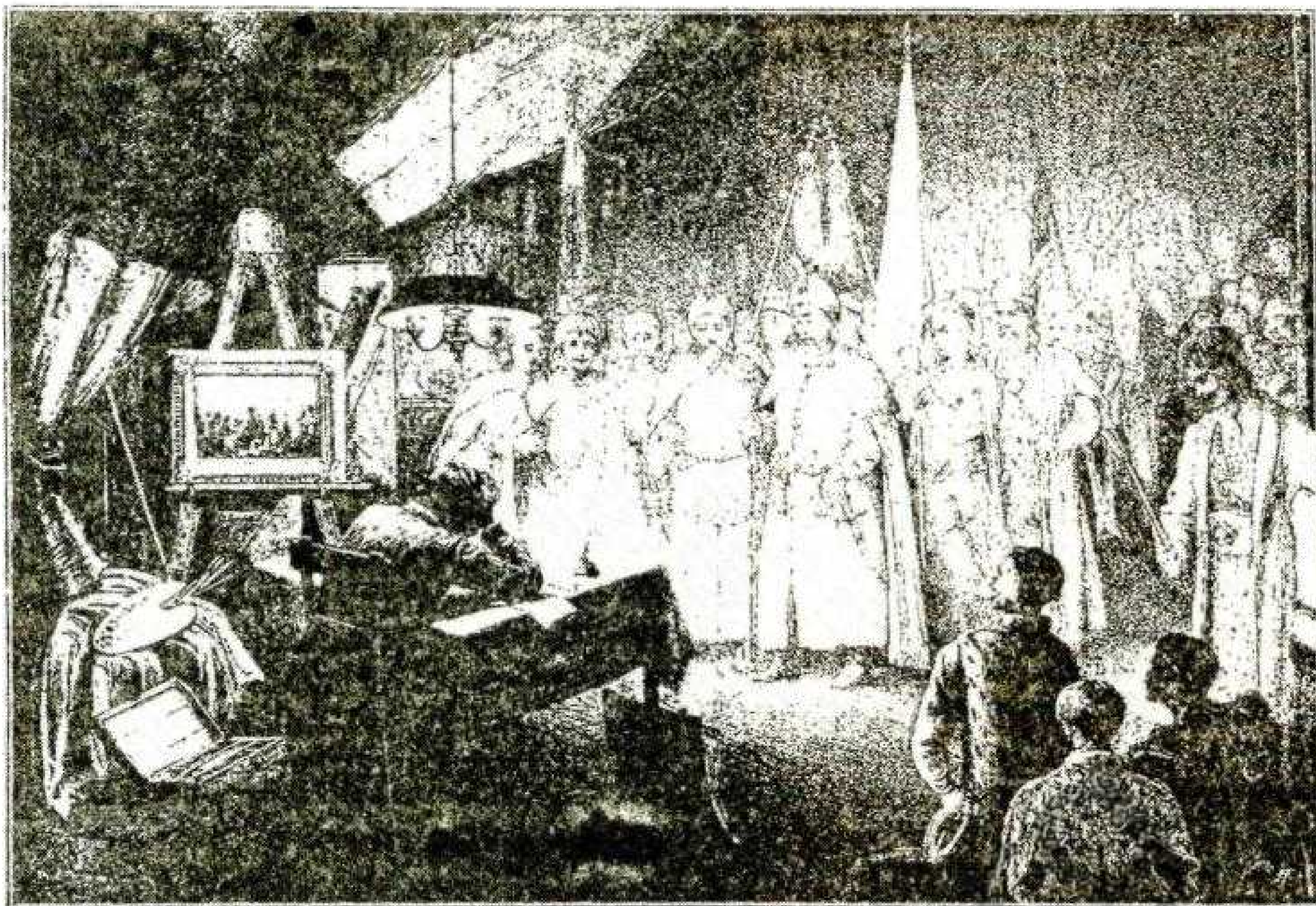
*Т. Шевченко і Г. Честахівський. Фото з колекції О. Сластьона*

Опанас Сластьон не помилився щодо місця зберігання світлини «Шевченко серед приятелів», а згодом і парного портрета «Т. Шевченко і Г. Честахівський» — вони дійсно були в колекції знаменитого чернігівського збирача й мецената, фундатора Музею українських старожитностей Василя Тарновського. Шевченкіана В. Тарновського на час складання Б. Грінченком каталога Музею українських старожитностей мала понад 1000 найменувань. У названому виданні знаходимо дані про два скульптурні погруддя Т. Шевченка, подаровані музею О. Сластьоном десь одразу

[12] Див.: *Шиманский С.* Т. Г. Шевченко в фотографиях современников // Советское фото. — 1939. — № 3. — С. 6.

[13] Див.: Літературно-науковий вісник. — 1900. — Кн. 7.

[14] *Сластион О. Ю.* К Шевченковской коллекции... — С. 100.



*О. Сластіон. «У моїй хаті, як в степу безкраїм, козацтво гуляє, байрак гомонить». Ілюстрація до «Кобзаря». Цинкографія, 1885*

по смерті В. Тарновського: «Погруддя Т. Г. Шевченка роботи художника Беклемішева. Гіпсове. Дар О. Г. Сластьона; погруддя Т. Г. Шевченка роботи художника Балавенського. Гіпсове, бронзоване. Дар О. Г. Сластьона»[15].

До скульптурних зображень Кобзаря в О. Сластьона було зацікавлення особливе і постійне. В нього зберігалася посмертна маска Т. Шевченка, що експонувалася 1911 року на двох великих Шевченківських виставках у Москві з нагоди 50-х роковин від дня смерті поета[16]. Довгий час залишалася не зрозумілою неподинокість старих посмертних масок Тараса Григоровича. Розв'язує це питання повідомлення про московську Шевченківську виставку в газеті «Рада», звідки довідуємося, що експонували «й такі виключно цікаві предмети, як, наприклад, гіпсова маска, яку знято з покійного поета і яка чудово передає всі риси його обличчя». «Тут же на виставці, — продовжував автор, — приймаються замовлення на такі маски — по 1 крб. 50 коп. за екземпляр»[17].

Чимало місця у своїх статтях О.Сластьон відводив історії створення відомого гіпсового погруддя поета роботи В. Беклемішева, мармуровий варіант якого, виконаний в Італії 1899 року, було встановлено як пам'ятник на садибі Алчевських у Харкові (нині — в Державному музеї Тараса Шевченка). Гіпсовий оригінал, який О. Сластьон називав «унікою»[18], був подарований йому автором, а з часом потрапив до музею Кобзаря. На виставці, про яку йде мова, він експонувався поряд з іще двома невеличкими погруддями поета роботи В. Балавенського з колекції О. Сластьона.

Під час роботи над виставкою її організатори відшукали у фондовій документації Державного музею Тараса Шевченка цікавий документ:

[15] Каталог Музея украинских древностей В. В. Тарновского. — Чернигов, 1903. — Т. 2. — С. 367.

[16] Див.: Каталог Шевченковской выставки в Москве // С приложением 4 снимков с его рисунков. — М., 1911. — С. 6.

[17] *Саліковський А.* Листи з Москви. — Рада, — 1911. — 14 березілля. — С. 1.

[18] *Сластьон О.* Ще не знайдені малюнки... — С. 60.

«Список речей, придбаних у Миргороді в художника О. Сластьона для Інституту Тараса Шевченка 8 березня 1929 р.»[19]. Згідно з цим списком, загальна кількість шевченківських матеріалів, переданих О. Сластьоном, складала понад сотню. Це різноманітні літо- та фотографічні портрети Кобзаря, серед яких і прижиттєві портрети осіб з оточення Т. Шевченка (Д. Мордовця, М. Костомарова, М. Вовчок), видання творів П. Куліша, Г.Квітки-Основ'яненка, І. Нечуя-Левицького та ін. Названий перелік засвідчує, що саме тоді, 1929 року, до Інституту Тараса Шевченка в Харкові були передані й оригінали ілюстрацій О. Сластьона до таких Шевченкових віршів та поем, як «Ой, одна я, одна», «Не хочу я женитися», «Дівча любе», «Кувала зозуленька», «Гамалія», «Наймичка», «Невольник», «На великдень на соломі», «Вітре буйний». Звісно, серед ілюстрацій були й сюжети з «Гайдамаків», але про них — далі.

*О. Сластіон. Гонта в Умані. З ілюстрацій до «Кобзаря»*

Інституту Тараса Шевченка О. Сластьон передав чимало давніх листівок, виданих у Галичині, Москві й Полтаві. Здебільшого на них відтворено його ілюстрації до «Гайдамаків». Поміж них була і така, що заслуговує на окрему увагу. В списку вона зареєстрована за № 23 під назвою «Картка роботи Сластьона «Жертвуйте на пам'ятник Тарасові Шевченкові». Тираж 5000 екз.». Про існування таких листівок знали давно. Скупі відомості про них 1908 року опублікував часопис «Рідний край»[20]. Ці «листовні картки», що видавало Полтавське губернське земство, користувалися великим попитом і 1909 року були перевидані. Але довгий час навіть філокартисти не знали, що саме було зображено на них. Прояснив це питання відомий чернігівський колекціонер Ігор Бугаєвич. У статті «Філокартична Шевченкіана» він подав їх докладний опис[21].

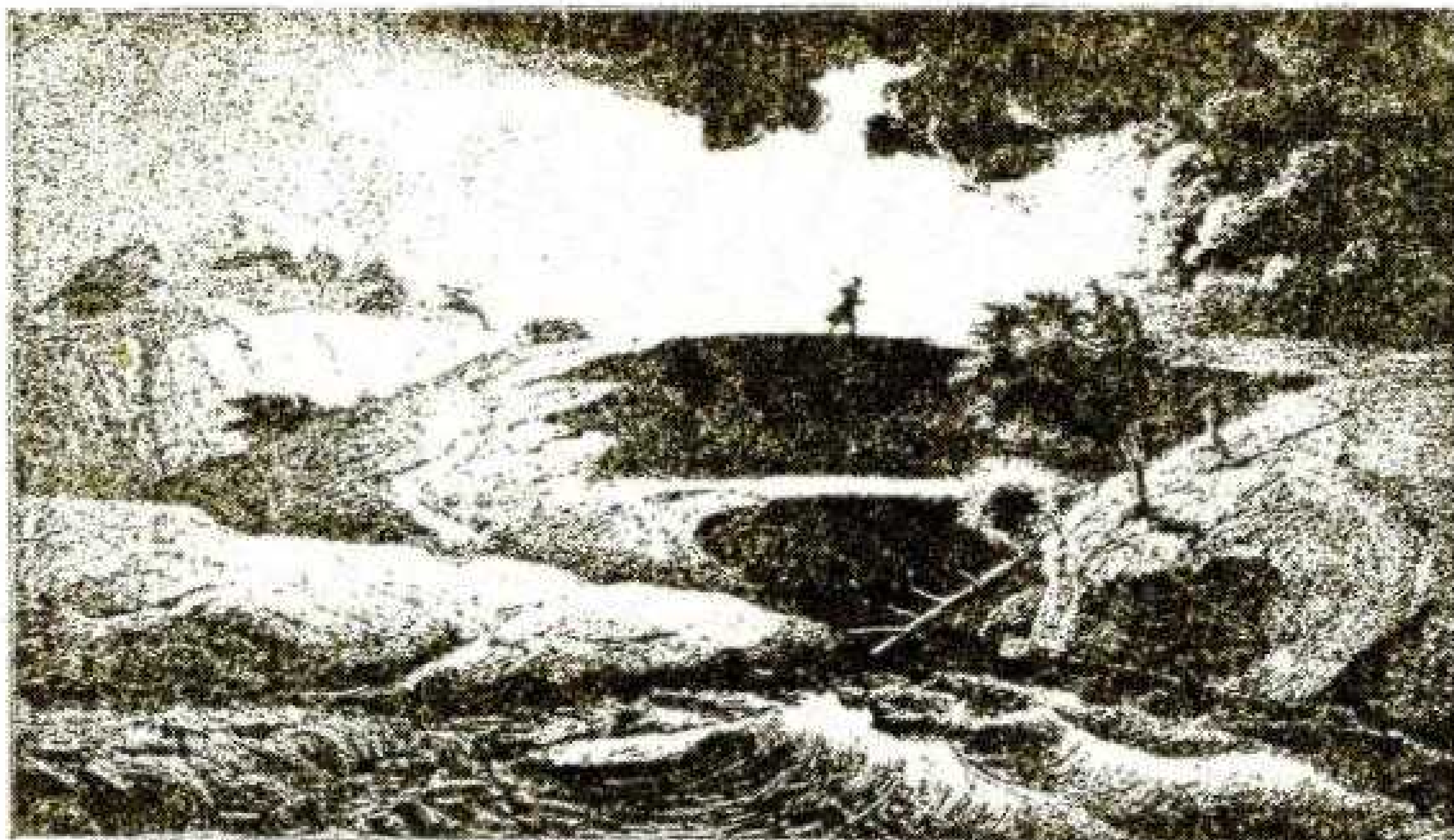
Окрім двох випусків названої листівки на виставці експонувалася ще одна (усі з колекції автора даної статті). На ній, як і на першій, репродуковано фотопортрет Т. Шевченка роботи М. Досса, але вже в не орнаментальному обрамленні. Ліворуч від портрета надруковано: «Жертви на пам'ятник Тарасові Шевченкові у Києві дозволено збирати Полтавській земській управі 31 августа року 1905, зо № 30433». Праворуч від зображення вміщено чотири рядки з поезії Христі Алчевської, присвяченої пам'яті Т. Шевченка. Подібність двох сюжетів та їхні спільні стилістичні особливості дають підстави для припущення, що і ця рідкісна листівка виконана за малюнком Опанаса Сластьона.

Опанас Георгійович доклав багато зусиль до справи спорудження монумента. 1908 року був організований Об'єднаний комітет по збудуванню

[19] Див.: Державний музей Тараса Шевченка.

[20] Див.: Рідний край. — 1908. — Ч. 31. — С. 11.

[21] Див.: *Бугаєвич Ігор.* Філокартична Шевченкіана // В сім'ї вольній, новій: Шевченківський збірник. — 1988. — Вип. 4. — С. 373.



*О. Сластіон. Треті півні, 1886*

пам'ятника Тарасу Шевченку в Києві. Протягом 1909—1913 років Комітет провів чотири міжнародні конкурси на кращий проект пам'ятника, спорудженню якого завадила перша світова війна. Опанас Сластьон виконав ескіз пам'ятника. Він був членом жюрі трьох останніх конкурсів. Як мистецтвознавець О. Сластьон був дуже вимогливим до проектів. Він робив усе, аби велична постать Кобзаря була відтворена в монументі, гідному його. І коли на другому конкурсі переміг проект шановного ним В. Балавенського, О. Сластьон, щоправда під псевдонімом «Опішнянський Гончар» все ж друкує в газеті «Рада» критичну статтю «Рятуймо справу монументу Шевченкові», в якій піддає критиці проект, називає його «справжнім типом белетристичної скульптури чи скульптурної балетристики» і пристрасно закликає не обмежуватися другим конкурсом, а оголосити третій міжнародний та провести його на інших організаційних засадах[22]. Подібно, що слово митця було почуте і об'єднаний комітет оголосив третій, а згодом і четвертий, де винагорода за перемогу збільшувалася до 3000 крб. Як відомо, зрештою переміг італієць Антоніо Шіортіно. Модель цього пам'ятника збереглася і також була експонована на виставці, як і повний комплект з 12 листівок кращих проектів, що їх, очевидно 1913 року, видав Об'єднаний комітет. Ці рідкісні фотолистівки подарував музею невтомний збирач і дослідник україністики московський колекціонер Михайло Забочень.

У пам'яті народу ім'я Тараса Григоровича двоїсте: Шевченко — Великий Кобзар. У власній творчості поет-художник ототожнював себе з кобзарем як творцем і оборонцем українського слова і ширше — духу. А «Гомери України» — кобзарі, над портретною галереєю яких О. Сластьон працював 50 років, несли натхнення поетове слово.

Але чи не найбільше враження на відвідувачів виставки справляли ілюстрації О.Сластьона до поеми «Гайдамаки» — оригінальні малюнки та відбитки з кліше, підправлених і підписаних автором. Наслідком його напруженої семирічної творчої праці була поява 1886 року в друкарні петербурзького видавця Суворіна розкішного широкоформатного видання «Гайдамаків», яке й донині за багатьма своїми ознаками вважається неперевершеним[23]. Українські мистецькі кола (зокрема, Данило Мордовець, Василь Горленко, Іван Франко, Борис Грінченко) тепло вітали це видання «Гайдамаків», наголошували на високій художній вартості малюнків О. Сластьона. Про величезну популярність творів Опанаса Сластьона

[22] Див.: *Опішнянський Гончар.* Рятуймо справу монументу Шевченкові: На увагу Об'єднаному комітетові. — Рада. — 1911. — 5 квіт. — С. 2 — 3.

[23] Див.: Кобзарь. Гайдамаки: Издание, иллюстрированное А. Г. Сластионом. — СПб., 1886.

 *ISSN 0180-6936. Нар. творчість та етнографія, 1995, № 4—6*

свідчить такий факт: вийшло друком близько десятка окремих видань «Гайдамаків», ілюстрованих цими малюнками[24].

Значну роль у популяризації «Гайдамаків» Тараса Шевченка відіграли поштові листівки з репродукціями ілюстрацій О. Сластьона та надрукованими під ними рядками поеми. У 1902 та 1910 роках у Коломиї видавець Яків Оренштайн випустив великими тиражами три серії таких чорно-білих кольорових листівок (усього 28 сюжетів)[25], але вони не були першими. У нашій колекції є примірники, видані накладом і друком Й. Стифіого в Перемишлі, що пройшли пошту ще 1901 року.

Вже перші знавці ілюстрацій О. Сластьона зауважували їхнє подвійне значення: вони «були першою спробою ілюстрування цілого твору Шевченка і чи не першою серією малюнків на тему історії України»[26]. В обох випадках художник домігся своєї мети якнайкраще. Історичній правдивості його малюнків сприяло копітке студіювання української старовини та консультування з такими її знавцями, як Микола Костомаров і Володимир Антонович.

У фондах Державного музею Тараса Шевченка зберігається з півтора десятка оригінальних ілюстрацій Опанаса Сластьона до Шевченкової поеми «Катерина». Майже всі вони передані художником до Інституту Тараса Шевченка 1929 року. Очевидно перед нами серія малюнків для нездійсненого видання Шевченкової поеми. І то — незаперечний факт, що нині здійснити таке видання не тільки можливо, але й необхідно. Тим більше, що воно не потребуватиме якихось особливих витрат. І тоді широкому загалу шанувальників українського мистецтва відкриється ще одна грань творчості не забутого, але обділеного належною увагою митця України.

*Володимир ЯЦЮК*

Київ

[24] Див.: *Сластіон Ю.* Опанас Сластіон — перший ілюстратор Шевченка. — Шевченко: Річник 5. — Нью-Йорк, 1956. — С. 20 — 32.

[25] Див.: *Звбочень М.* Перші листівки шевченкіани. — Дзвін. — 1991. — № 3. — С. 110 — 111.

[26] *Горленко В.* Гайдамаки. Издание, иллюстрированное художником А. Г. Сластеном. — Киевская старина. — 1886. — № 2. — С. 371.

*З ФОНДІВ КОЛЕКЦІЙ, РІДКІСНИХ ВИДАНЬ*

## *ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ СТИЛЮ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА**

Українське народне мистецтво тим відрізняється від народного мистецтва інших народів, що воно різноманітне стилями і зберігає традиції нашарувань дуже давніх культур, які закріпилися в різних етнографічних районах України. Не зважаючи на різнорідність стилів чи то у вишивці, чи то в різьбі по дереву, чи в розмалюванні стін, чи в тканинах, або в інших промислах та виробництвах, що мають загальноукраїнський характер, який виразно відбиває від стилів і характеру народного мистецтва наших сусідів. Єдино у зустрічі з румунським народним мистецтвом на південно-західному пограниччі та з білоруським на півночі трудно перевести границі етнографічних культур. На цих двох кордонах є перехідні зони, що свідчать про давні культурні зв'язки та етнічні перехрещення.

Основною метрикою самобутності народного мистецтва є його орнамент. Географічна карта історії українського орнаменту і його традицій може бути реставрована лише дослідами, що їх нагромаджує археологія. Тільки археологія може відкривати, аналізувати та робити висновки щодо знахідок людської творчості матеріальної культури доісторичних часів, які є недоступними історії, її літописам, хронікам і свідченням письмовим сучасників, а зокрема етнографів. Останні мусять користати здобутками археологів, щоб на наявних предметах матеріальної культури вивчати джерела традицій, збережених у сучасних виявах культури — матеріальної, соціальної і духової, а в тому і народного мистецтва.

Перед українською етнографією стоїть велике завдання реставрування минулого для визначення джерел тих форм, що існують в сучасному українському народному мистецтві, зареєстрованому етнографами та мистецтвознавцями XIX і XX ст. ст. Ми вже сьогодні можемо визначити приблизний час і територію появи в одязі жінок, що є найбільше архаїчним,

* Текст статті передруковуємо з видання: *Стебельський Богдан.* Ідеї і творчість // Канадське наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка. — Т. XXXII. — С. 271—283.
Подаємо коротку довідку про автора цієї статті, присвяченої маловивченій темі стильового розвитку українського народного образотворчого мистецтва в роки панування методу соціалістичного реалізму.
Народився Б. Стебельський в 1911 році. Навчався в 1934—1939 роках в Краківській академії мистецтв. У 1940—1944 роках вчителював у гімназіях, працював директором мистецько-промислової школи у Яворові. У перші повоєнні роки певний час жив у Баварії, був співорганізатором Української спілки образотворчих мистецтв у Німеччині. 1949 року виїхав до Канади. В 1959 році здобув ступінь доктора філософії. З 1965 року очолив Асоціацію діячів Української культури, став головним редактором її збірника «Естафета». Багато років він редагував також тижневик «Гомін України» та щомісячний додаток до нього під назвою «Література і мистецтво». За його ініціативою було організовано кілька конференцій НТШ, видано ряд наукових збірників. З 1973 року до своєї смерті в 1994 році Б. Стебельський був головою НТШ в Канаді.
З наукових праць вченого особливий інтерес викликало дослідження «Про ілюстрацію дитячої книжки». З нагоди 80-річчя вченого 1991 року НТШ видало велику збірку найважливіших його праць під назвою «Ідеї і творчість».

плахти та її орнаментації у формі шахівниці, що є зазначена на одязі жіночої фігурки, знайденої в місцевості Вихватиці у Молдавії (четверте століття до народження Христа) з доби неоліту. Рисунок орнаменту плахти виконаний чорночервоними кольорами, традиційними для навіть сучасних українських народних тканин і вишивок. Подаємо за Марією Гімбутас у її творі «Да Годесес енд Годс оф олд Юроп» (1982 р.). Зовсім аналогічний орнамент форм шахівниці, що зберігся на українській плахті жіночого одягу, знаходимо у формі настінного живопису в поховальному склепу в Неаполі скитському з III-го століття до народження Христа, у трьох кольорах: в червоному, чорному і жовтому. Не без значення лишається факт, що поховання належало жінці.

Не менш важливим у дослідах традицій народного мистецтва, а зокрема вишивки, як найважливішого декораційного елементу одягу є джерела із палеоліту, а зокрема меандрові орнаменти, що являються найстаршими в історії матеріальної культури не лише в Україні. Геометричні форми орнаменту на скульптурках Мізинської стоянки можуть бути предтечами орнаментів, що пристосувалися із матеріалу в кості чи каменю до матеріалів одягу в неоліті, або з орнаментів неолітичної доби в такій же мірі з кераміки, яка зі спіральних форм орнаменту в бронзовій добі еволюціонує в ломані трикутникові форми геометричного характеру до появи скитів у комарівській, білогрудівській та чорноліській культурах.

Ці форми орнаменту, примінені до одягу, спостерігаємо у післяскитську добу черняхівської культури, наших історичних предків слов'янантів, показані на фігурках Мартинівського скарбу. Сучасна українська вишивана сорочка вже має виразний свій прототип не лише щодо характеру орнаменту, але, що найважливіше, його локацію примінення. Широка нагрудна площа орнаменту вміщена як на гуцульських чоловічих сорочках. Коли мова про вишивку на жіночих одягах, її характер і місце локалізації (на горішній частині рукава) зберегли ікони Богоматері, хоч не в прямій формі, бо Мати Божа все показана на іконах у верхній частині одягу, одначе цей одяг так вкомпоновується, щоб орнаментована частина одягу підкреслювала місце орнаменту, що звичайно у жінок припадає не на грудях як у чоловіків, але на горішній частині рукава. Характер вишивки, її геометричні форми показують рушники-плащениці з обличчям Христа, які густо обрамовують полотна рушників пасовими формами, які стрічаємо від XIV ст. на іконах. Тому, що постать Христа показана часто в білій сорочці як «Преображення» чи як «Спас нерукотворний». Його одяг оздоблений вишивкою у першому випадку, або обличчя показане на тлі полотен, піддержуваних ангелами, обрамованих чорними і червоними лініями вишивки. Часто в українських іконах архітектурні ансамблі пов'язуються рушниками, на яких вишивки розміщені точно за законами, що їх зберегли рушники XIX ст. і ранніх початків XX ст. Автор цих рядків спостерігав на стінописах Лаврівського монастиря в Старосамбірщині подібні примінення рушників на малюнках з XVI ст.

В обсяг народного мистецтва входить житло, отже народна архітектура. Українська хата своїм традиційним планом хати дуже однорідна не лише на українських землях, але й виходить поза північні етнічні кордони, охоплюючи Білорусь і Литву. Одначе, структура хати, будованої «на стовп», із чотироспадовим дахом, покриває територію колишньої трипільської культури з часів бронзової доби, як теж хліборобської колонізації Лівобережної України, Донщини, Кубані і поселень в Казахстані і Приамурщині. Українські землі на північ від трипільських основних територій зберігають будову хат «на зруб» із двоспадовим дахом. Перші в будові користуються мішанкою глини і соломи, другі будовані виключно з дерева. Мазанки, тобто хати, в структуру яких вживається головно глина поруч дерева, є білені, а площі навколо вікон, дверей і під стріхою, розмальовують, як і в середині хати печі, кольоровими орнаментами. Археологи стверджують, як теж і етнографи, що звичай малювання хат в Україні є своєрідний і архаїчний, бо своїм звичаєм сягає доби міді. Хати,

будовані на зруб, виключно із дерева, замальовують білою, або голубою краскою поміж заглибленнями дерев'яних брусів, що у своїх випуклих місцях затримують колір дерева. Звичай малювання хат дуже давній; про його своєрідність і притаманність головно українцям згадує і Шевченко у враженнях із переїздів через пограничні землі з Московщини в Україну. Орнаменти малюнків української хати мають виїмково рослинний стиль, подібно як на скринях та мисниках, з тією різницею що малюнки на скринях мають стислішу організацію орнаменту, коли розмальовування хат вдовольняється свободою і довільністю форм, спертих виключно на кольоровому та рисунковому їх балансі, часто зовсім асиметричної будови. Орнаменти різьби чи то в декорації хати, чи меблів — на всіх землях України мають характер орнаменту геометричного. Дерево, як матеріал будівельний є найстаршим матеріалом, про що свідчить не лише орнамент, елементи якого сягають часів палеоліту, але й досконалість пропорцій народніх церков, що можуть бути зразками мистецьких вершин дерев'яної архітектури.

Українська писанка зберегла традиції тисячоліть орнаменту дальшого або ближчого періоду часу. Символи орнаменту писанки, як багато інших елементів споріднених форм, вповні не розкрили дослідники. Але карта її географії покривається із іншими наверствуваннями вірувань. Чи це буде трипільська спіраля, чи культ сонця на бойківських і лемківських писанках, чи спогади ще мисливства із оленем на писанці гуцулів. Писанка належить до обрядових форм мистецтва і, властиво не має примінення до потреб матеріальної культури як житло і одяг, що мають практичне значення, хоч виповнені духовою потребою мистецтва. В обсяг житла та одягу, очевидно, входить тканина; рядно, верета, килим, а також рушник. В українських тканинах переважають форми геометричного орнаменту, особливо в північних районах Полісся, в Карпатах і в степових областях України. Рослинного характеру орнаменти виявляються у вишивці та в килимах головно в центральному поясі України. Рослинного характеру орнаментація у тканинах пізнішого походження, правдоподібно під впливом ренесансу і барокко, хоч можуть теж бути інші причини, вияснення яких чекає своїх дослідників. Треба лише підкреслити, що рослинні мотиви українського орнаменту, як у вишивці, так і в килимах, абстраговані від натури як формою так і кольором. Ніякого намагання подражати натурі в українському орнаменті не було. Волинські рожі на жіночих рукавах сорочок ніколи не були копією рож у природі. Кольори були обмежені до чорного і червоного, абстрактно примінюючи кольори, обдаровуючи рожі чорною краскою, а листки червоною. Рішав орнамент і його закони канонізованої естетики, а не сира натура.

До народного мистецтва, що його не можна назвати приміненням до потреб матеріального характеру, чи так званої матеріальної культури, належить і фігуральна різьба, і народний малюнок і релігійне мистецтво, а зокрема примітивні малюнки ікон на склі. Ця ділянка народнього мистецтва важлива тому, що вона випливає із світогляду нешколеної, але талановитої і щирої у свойому світосприйманні та вислові людини. Її називають «наївною», а часто теж її мистецтво «примітивним». Воно споріднене з мистецтвом дитини, яка творить не те, що бачить, але те, про що знає. Вона виминає все, що зайве і підкреслює у своїй щирості найважливіше, про що має сказати. Тут появляється велика сила експресії, що деформує зовнішність особи чи предмету, щоб схопити найважливішу суть ідеї твору. Так постали «примітивні» різьби Христа, святих, так намальовано на склі ікони, так повстав народний герой «Козак Мамай». Народне наївне мистецтво цінується високо в усіх народів, доказом чого великий розголос імені Никифора Криницького та ряд монографій, присвячених його мистецтву в Польщі та у виданнях міжнародного характеру.

Архаїчність традицій українського народного мистецтва засвідчує теж кераміка дитячих іграшок. Типово неолітичні зразки форм іграшок та їхнє розкрашування нагадують фігурки звіряток трипільської кераміки та споріднених культур Балканів і, зокрема, мікенської культури, догрецько-

го періоду. Їх виробляли бойківські гончарі ще до Першої світової війни у Старій Солі Самбірського повіту.

Існує загальне переконання, що ми, українці, знаємо своє народне мистецтво і його плекаємо. На жаль, це далеко не так. Знаємо його дуже мало, мало маємо музейних збірок його експонатів за етнографічними районами України, дуже мало маємо монографічних видань наукового опрацювання окремих ділянок народного мистецтва, а ще менше за їх окремими районами.

Великим лихом нашим і довгом щодо народного мистецтва був і залишається факт, що наше музейництво в наслідок бездержавного стану нашого народу, а тому теж і браку кваліфікованих спеціалістів-мистецтвознавців, не вспіло зібрати зразків народньої мистецької творчості з усіх етнографічних районів України. Виїмком залишається, можливо, Гуцульщина, мистецтво якої було раніше спопуляризоване своїми та чужими його любителями. Багато районів, зокрема окраїн, як Холмщина, Підляшшя, Полісся, Слобожанщина, Черноморщина і Кубань не були обстежені задовільно. Мало уваги присвячували дослідники Бойківщині, або Лемківщині. В названих районах (крім останніх двох — Сянік і Самбір) не було етнографічних музеїв. Великі культурні центри як Київ і Львів не все могли охопити всі території України. Приватна ініціатива і збірки таких видатних осіб як митрополит Андрей Шептицький, Іларіон Свєнціцький (Національний музей у Львові); М. Максимович, В. Антонович, В. Хвойка, Б. Ханенко, М. Терещенко (Київський музей); В. Тарновський (Чернігівський музей); Д. Яворницький (Дніпропетровський музей); Д. Багалій і М. Сумцов (Харківський музей), Л. Падалка (Полтавський музей), В. В. Кобринський (Коломийський музей «Гуцульщина»); В. Кобільник (Самбірський музей «Бойківщина»); Л. Гец (Сяніцький музей «Лемківщина») і т. п. дали початок справі музейництва, колекцій етнографічних збірок, а в тому народнього мистецтва у кризовий для нього час, час його заникання та занепаду із-за різних причин. Музейні збірки рятували те все, що улягало знищенню.

Найважчим ударом по стилях українського народного мистецтва треба рахувати впливи індустрії, що почала своїми продуктами витісняти народні промисли, а разом із ними народне мистецтво, у всіх ділянках, де воно було пов'язане з одягом і хатнім влаштуванням.

Другим чинником негативного впливу на народню творчість і мистецтво це натуралістичне світосприймання у західньому мистецтві, яке еволюціювало від ренесансу до XIX-го століття включно в напрямі реалізму і натуралізму. Останній період мав вплив на мистецькі смаки української інтелігенції навіть в XX-му столітті, коли на Заході відбулася мистецька революція і повний відворот від реалізму до конструктивної форми в кубізмі та аналізи кольору в імпресіонізмі. Тенденція до абстракціонізму була найкращим союзником українському мистецтву, а зокрема народному мистецтву, традиції якого були постійно поза межами реалізму, а зокрема натуралізму. Не зважаючи, одначе, на факт, що українське авангардне мистецтво було на перших барикадах мистецької революції в Європі (Архипенко, Бойчук, Петрицький), реакційні сили марксистської культурної політики у формі соціалістичного реалізму не лише затримали природний розвиток українського мистецтва, але, різночасно, завдали негативного впливу на народні промисли і народне мистецтво в цілому.

Вже до приходу доктрини соціалістичного реалізму народне мистецтво переживало кризу, викликану впливами індустрійного виробництва, яке своїми фабрикатами поступово почало усувати, або вносити частинні зміни в одязі народу і його хатнього устаткування. Нові матеріали фабричного походження, продуковані чужинцями, не враховували локальних традицій народу. Міська ноша як і устаткування хати упрощували потребу примінення декораційних мистецьких елементів, або зовсім їх поминали. Нові матеріали диктували нову моду. Вишивка у чоловіків почала перекочовувати із сорочки на краватку, міняти свій стиль орнаменту як

теж кольорову гаму, пристосовану до білого полотна, яке домінувало в одязі селянина. Як відомо, давні народні мистці, вишивальниці і ткачі, послуговувалися волічкою, крашеною природними, рослинними красками, що мали стишені, або, як кажуть, зламані відтінки кольорів. Такими стишеними кольорами були ткані килими, верети, крайки та вишивки на рушниках, подушках, сорочках і т. п.

Коли ж появилися нові хімічні барвники неорганічного походження, або таки готові, фабрично продуковані нитки для вишивання, вони були яркими, крикливими у своєму звучанні. Крім того, хімічні барвники внесли дуже поширену скалю кольорів. До їх гармонізації не були призвичаєні ані вишивальниці, ані ткачі, що перейшли на хімічний спосіб крашення вовни, чи на готові, фабричного походження кольорові нитки. Естетичні смаки народніх митців зазнали великої проби, бо справа не обмежилася до гармонізації кольорів у взорі вишивки, а в загальній гармонізації одягу.

Для мистецької стилевості, яка мала визначені естетичні канони, форми, кольори та призначення відповідних орнаментів у відповідних місцях одягу в різних районах своєрідні. Шкідливим втручанням було поширювання по містах і селах друкованих взорів-орнаментів, творених інтелегентами для комерсійних цілей. Ними послугувалися необізнайомлені із народнім мистецтвом та його стилями особи, що нівелювали, через узагальнення, українську вишивку, забуваючи, що національне виявляється через регіональне і найбільшим абсурдом було б вимішати усі регіональні стилі народнього мистецтва та творити з них один стиль «національний» для усіх районів України — однаковий.

Відомо, що народні мистці, в тому дівчата вишивальниці, дбайливо придержуються стилевих традицій, які зформовані досвідом, канонами народньої естетики не сотні, а тисячі років. Не лише орнаменти, а розміщення їх на одязі, на рушниках, веретах, килимах та на всьому хатньому устаткуванні мають суворо визначені призначення, унормовані цілісним стилем одягу чи хати, яких нарушувати легковажно не можна. Всякі зміни, які заходять у творчості народу не є припадкового індивідуального смаку, як це діється в академічному мистецтві.

Тому примінювання народнього мистецтва до вжитку сучасного модерного житла та одягу повинно бути використане не лише із найбільшим естетичним смаком мистця, але й вченого мистецтвознавця-етнографа, на кращих зразках, що збереглися від шкідливих впливів.

Наше вивчання народного мистецтва, підкреслюємо, тепер залежне від зібраного в музеях матеріалу. Підкреслюємо це тому, що зайшли в творчості народу такі зміни, що найкращі зразки його творчості майже не існують. Найкращі належать до експонатів, створених у минулих століттях, коли на творців не було посторонніх впливів, коли вони творили вільно, придержуючись тільки традицій мистецького вислову та технічних засобів своїх майстрів, що їм передавали свій досвід.

Промислова продукція негативно вплинула не лише в текстильному виробництві, але залишила свій слід на архітектурі хати, в архітектурі нутра, головно меблів. Зникла мальована скриня. Її заступив залізний «куфер». Колись беззастережний авторитет української жінки у розмальовуванні хати і печі, як теж і дерев'яної скрині, поступився перед зливою паперових фабрикатів «міста». Божник, що займав застільну стіну, що зберігав у народній традиції рештки візантійського стилю та обряду, перемінився у профанацію народнього мистецтва друкарськими репродукціями латинського солодкого натуралізму з макабричними мечами в серці Матері Божої, терновими вінцями на чолі Христа та білими лелійками в руках св. Йосифа. Пропали розумні великі чола, розумні очі та аскетичні уста наших святих на шклянних малюнках або темперових іконах. Їх заступили «солодкі» лиця в царських коронах у хмарах рож. Це так було до совєтської окупації, до Другої світової війни, після якої прийшли чергові зміни, ще грізніші на Західних землях України, а які проходили на Східних і Центральних землях після упадку української державності.

«Розквітом» українського народного мистецтва Бутник Сіверський в книжці «Українське народне мистецтво», Київ, 1966 р. називає 1930-ий рік. Чому? Він відповідає: «На початок 1930 р. в ряді районів країни колгоспний рух переріс у суцільну колективізацію... Перехід до суцільної колективізації визначав корінний поворот основних мас селянства до соціалізму».

Що означає для селянства перехід на «суцільну колективізацію?» В першу чергу означає втрату приватної власності. Для творців народних промислів та мистецтва означає втрату сирівців виробництва і тотальну залежність від їх достави державою. Селянин-власник сіяв на власному полі льон і коноплі, виробляв полотно, ткав верету і рядно. Селянин-власник мав вівці, мав вовну, мав шерсть; ткав сукно і килим. У тотальному сколектованому господарстві усі сирівці, із глиною включно для кераміки, є власністю колгоспу, або держави. Індивідуальні промисли, а з цим і народне мистецтво може проявлятися виключно у виробничих артілях і виключно під контролем артільного керівництва.

До артільних колективів, керованих адміністрацією, приділювано мистецьке керівництво, завданням якого було стежити за мистецьким рівнем і методами праці. В більших колективах індивідуальна творчість переростала у фабричну продукцію. Мистецькі вироби ставали стандартними за числами мотивів, що не підлягали індивідуальним проектам. Вишивальниці в окремих артілях могли продукувати кілька стандартів вишиваних сорочок, подібно як вояки Червоної армії з українських пісень могли співати тільки «Розпрягайте, хлопці, коні!» Геніальне окреслення цієї дійсності висловлене Павлом Тичиною у вірші: «Нехай Європа кумкає, коли в нас одна думка є. Традицій підрізація — колективізація!»

«Підрізацією традицій» була централізація мистецьких промислів і творення центральних експериментальних майстерень. Починаючи з 1935 року народне мистецтво переходить під опіку митців-професіоналів. Про наслідки цього впливу пише Бутник-Сіверський: «Народнім майстрам такі творчі контакти дали... досить багато. Вони зрозуміли, які неосяжні обрії відкриваються перед народним мистецтвом, якщо воно йтиме єдиним шляхом з усією радянською соціалістичною культурою, єдиним радянським соціалістичним мистецтвом, покликаним задовольняти потреби всього радянського суспільства. Завдяки цим контактам вони багато чого опанували з нової технології художнього виробництва, яка допомагала по-новому розв'язувати творчі задуми і досягати незнаних досі в народному мистецтві наслідків. Нарешті, народні майстри — представники різноманітних галузей та видів народного мистецтва, працюючи разом з художниками професіоналістами, навчилися об'єднувати свої творчі зусилля для створення речей зовсім нового типу». Цитата наведена з того ж твору, що й перша. Мова автора знівельована загальниками. Її треба уточнити. Поставити крапку над «І». Про яке творення речей зовсім нового типу мова? Відповідь проста: речей типу соціалістичного реалізму, мистецької методи, яка зображує дійсність з позицій комуністичного світогляду. А що комуністичний світогляд визначує комуністична партія, то й соціалістичний реалізм, його зміст і форму, визначує партія. «В становленні радянської літератури і мистецтва на позиціях соціалістичного реалізму велику роль відіграли постанови ЦК РКПб «Про політику партії в галузі художньої літератури» (1925) та ЦК ВКП(б), «Про перебудову літературно-художніх організацій» (1932), а також ухвали І-го з'їзду радянських письменників (1934), який остаточно зформував і затвердив статутом Спілки основні ідейно-естетичні принципи соціалістичного реалізму». УРЕ, Київ, 1963.

Культура кожного народу є духовним образом — портретом народу. Серією портретів від самого народження до його зрілого віку. Соціалістичний реалізм, як метода і його продукт у народному мистецтві, є заперечення національних традицій українського народу, бо випливає з комуністичного світогляду та інструкцій комуністичної партії. Крім того за параваном комуністичного світогляду стоїть російський світогляд, за ширмою соціалістичної культури стоїть російська культура, за формуванням

нової комуністичної спільноти совєтського народу стоїть російський нарід, за інтернаціоналізмом, зближенням культур та дружбою народів стоїть обмосковлення народів.

Соціалістичний реалізм у народньому мистецтві, подібно як і в інших ділянках культури на першому етапі свойого розвитку нівелює і розкладає існуючі культури. Розкладає їх теорією про поділ культури кожного народу на буржуазні і пролетарські. В соціалістичному суспільстві комуністичний світогляд, а з ним соціалістичний реалізм, уважає культурні традиції буржуазними, а тому віджилими, які не матимуть примінення в новій соціалістичній спільноті. Такі традиції підпадають найчастіше під ярлик релігійних та націоналістичних тенденцій, що віддаляють національні культури соціалістичної надспільноти нової появи совєтської нації і стоять перегородою до її повної реалізації.

Українське народне мистецтво своїми традиціями стоїть у великому конфлікті з теорією соціалістичного реалізму. В творчому думанні українця переважає абстрактна уява, що веде до абстрактних форм мистецтва, а в орнаментах до геометридації навіть рослинних його форм і мотивів. Соціалістичний реалізм у народному українському мистецтві переводить вівісекцію тенденціями натуралістичного мислення, руйнує усталені традицією канони його естетики. Народних мистців з їх наївно-щирим світосприйманням і висловом у двоплощинному образі соціалістичний реалізм переставляє на тривимірну образотворчу мову натуралізму. Появляються, протеговані партією, народні мистці, що їх творчість не вкладається ані у форми народнього мистецтва з його безпосередністю і щирістю експресії, ані в академічне мистецтво, що вимагає вищої освіти. Саме таких, спеціально у народній скульптурі фігуральній, протегує соціа лістичний реалізм у виданнях українського т. зв. радянського мистецтва.

Українська вишивка під впливом соціалістичного реалізму втрачає свою стилевість не лише через вимішування мотивів орнаменту рослинного з геометричним, але й через невластиве їх забарвлення чи брак кольорової культури, що йде в розріз із традиційними смаками стилів минулого.

До руйнуючих засобів, впроваджених у народне мистецтво, належать практики вимішування елементів станкового мистецтва з елементами прикладного. Вимішування традиційних елементів стилів народного мистецтва в проектах одягів для різних ансамблів мистецької самодіяльності. Там вже існує повна анархія стилів, що в назовництві офіційної літератури має назву «нових традицій». Під нові традиції підпадає перещіплювання на український грунт зразків московського народнього мистецтва т. зв. лакової техніки. Орнаменти цього народнього російського мистецтва тільки частинно підлягають під термін орнаменту сугубо рослинного з натуралістичною імітацією природи. У великій мірі переважє там пензлеве малярство, що конкурує зі станковим малярством, а зокрема з його жанром «натюрморту». Кольори чорно-жовто-золоті уступають частіше кольорам рослин, копійованих із природи. Ці малюнки виконують російські народні мистці на деревляних ложках, тарілках, коробках та дитячих іграшках, т. зв. «бабушках матрошках». Ці малянки покривають політурою, що має назву «лаків».

Згадуємо про цю ділянку московського мистецтва таких центрів як Хохлома, Полховський Майдан і Ковернін Горковської області, бо саме мистецтво районів стало основою «нових традицій» українського народного пензлевого мистецтва у всіх його виявах, аж до книжкового оформлення, під назвою «петриківського». Петриківські взори, рослинного стилю орнаменти, мали примінення в розмальовуванні хат і печей у Дніпропетровській області. Не зважаючи на рослинний характер петриківських розписів, він був інший від, теж пензлевих, хохломських. Сьогодні у виконанні народних майстрів: Самарської, Гаркуші, Даниленко, Масюкевич, Глущенко, Пікуш, Соколенко, Клюпа і Чернуська затратили не лише традиції петриківських розписів, але й власне індивідуальне обличчя виконання твору. Уся їхня творчість під назвою «петриківської» це —

суцільна копія Хохломи. ("Художні промисли України", Київ, «Мистецтво», 1979. Стор. 1—31, ілюстраційний матеріал).

Стилі хохломських лакових, пензлевих «орнаментів» вдомовилися теж і в порцелянову кераміку, і що найгірше в книжкове оформлення видань, що з народним мистецтвом не є пов'язане, ані з народними промислами. Пропагуванням «нових традицій» через «зближення культур» займався журнал «Народна творчість та етнографія», що появляється від 1925 року в Києві, шість разів на рік, як орган Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського АН УРСР і Міністерства культури УРСР. Треба признати факт, що за життя М. Рильського, у час т. зв. «відлиги», українським патріотам вдалося у 60-их роках під плащиком українського народного мистецтва дожовтневої революції видати ряд праць, непозначених «новими традиціями». До них належать: «Тканини, вишивки» (1960), «Вбрання» (1962), «Різьблення та художній метал» (1963), «Живопис» (1967) і «Кераміка, фарфор і скло» (1969).

Починаючи з 70-х років появляються видання, присвячені українському радянському народному мистецтву, в яких просовуються тенденції соціалістичного реалізму в народній мистецькій творчості та впливи російського народного мистецтва на українське, згідно із тенденцією творення соціалістичної культури, її інтернаціоналізації в новій спільноті т. зв. совєтського народу.

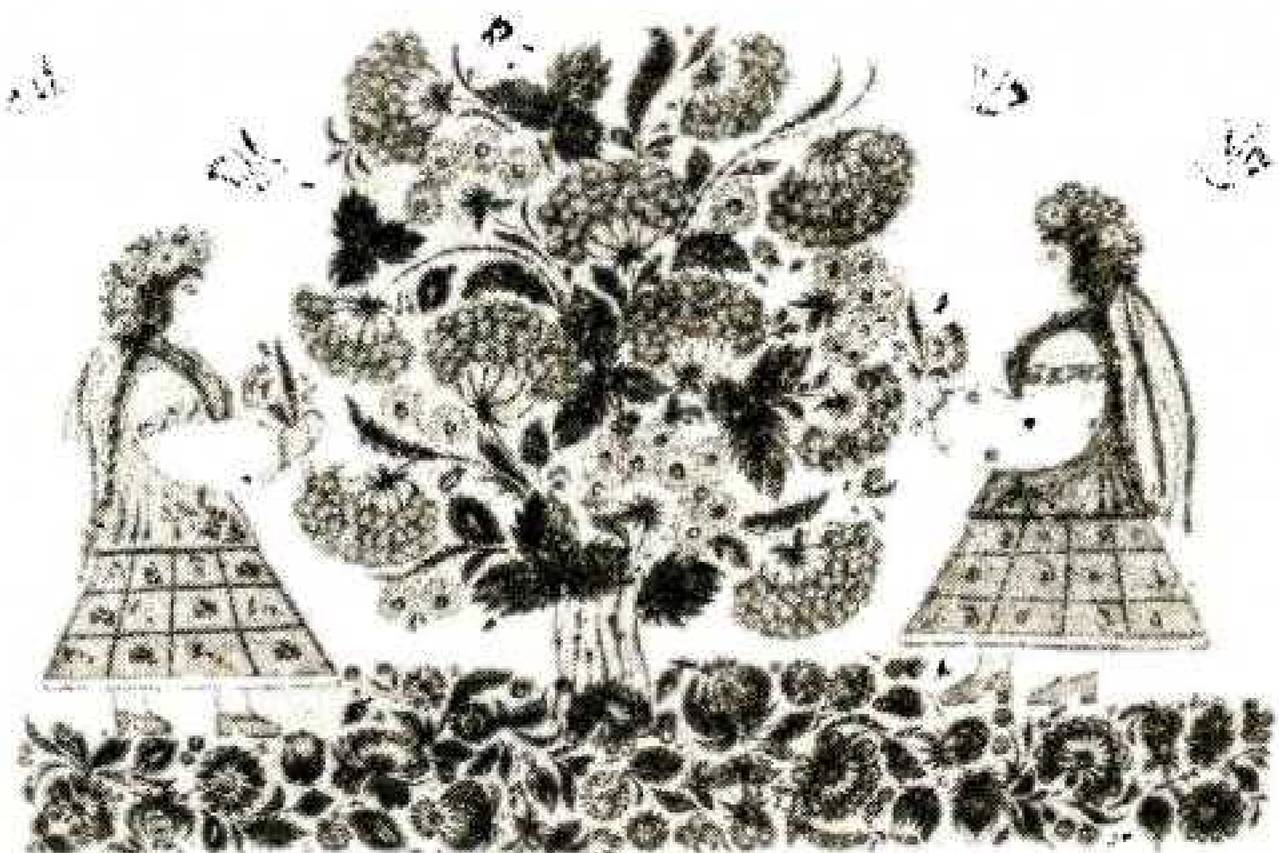
В тих ділянках народної творчості, як українська писанка, позитивним явищем є праця Ераста Біняшевського «Українські писанки», Вид. «Мистецтво», 1968, або праці К. І. Матейко — «Український народній одяг», «Наукова думка», 1977, чи «Сучасне українське народне мистецтво», Київ, «Мистецтво», 1976, що інформує про народню живопись, і поруч представників соціалістичного реалізму-антикультури просуває деяких народніх мистців, не знищених хохломськими впливами, як Собачко-Шостак, П. Власенко, М. Тимченко, І. Шостак, Л. Миронова і т. п., або з керамічного мистецтва різьби — О. Ганджі.

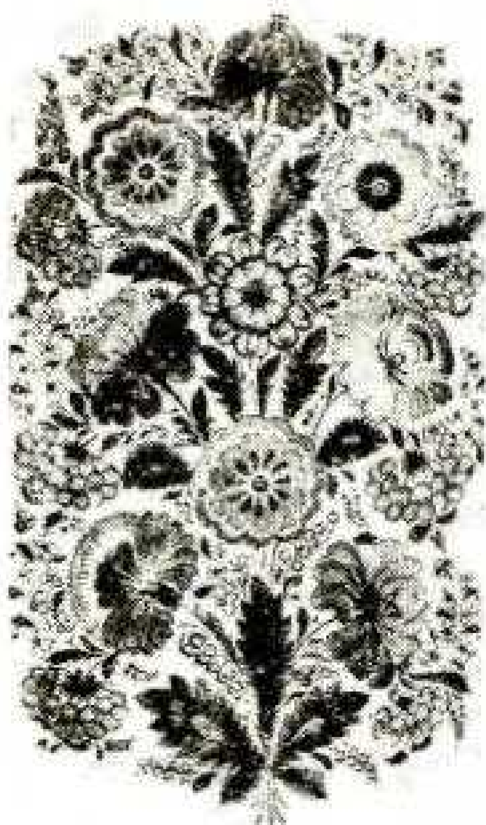
Без пересади твердити можна, що справжнє українське народне мистецтво залишається в музеях. В Україні за офіційними даними існує 150 державних і 425 народних музеїв і музейних кімнат. Українському народному мистецтву припадає дуже мало місця. Воно збережене лише в кількох музеях України.

Є в Україні чотири музеї народної архітектури: в Києві, в Переяславі-Хмельницькому, у Львові та в Ужгороді. Музеї, т. зв. «просто неба» не побудовані за етнографічним характером, радше з мотивів туристичного призначення. Вони обмежені площею, експонатами, не дають справжнього образу українського села і його матеріальної культури у повному вигляді...

*Богдан СТЕБЕЛЬСЬКИЙ*

Торонто, 1966





## *НАРИСИ, ЕТЮДИ*

### *ПОВСТАНСЬКІ ПОХІДНІ ПІСНІ*

*(За матеріалами Західного Поділля)*

Пісенний фольклор національно-визвольної боротьби українського народу 1940—1950-х років більш як чотири десятиліття суворо переслідувався карними інституціями СРСР. За одне тільки зберігання тексту антибільшовицької пісні можна було на довгі роки розпрощатися з волею[1]. Щойно останніми роками (з 1989) на поверхню суспільного життя почав виходити багатющий пласт повстанської творчості. Однією з найбільш численних груп партизанської лірики є похідні пісні. У підпільно виданому на Тернопільщині «Збірнику революційних пісень» (1947 р.) окремим розділом виділено 15 маршів (с. 22—33)[2].

Дослідники слов'янського партизанського фольклору виділяють марші окремим жанром. А. С. Федосик, знавець білоруського радянського партизанського фольклору, білоруські марші вважає піснями «епічного характеру»[3]. Однак специфіка західноукраїнського матеріалу нас схиляє до думки фольклориста Живкова, який болгарські похідні пісні розглядає у жанровій системі ліричних творів. У переважній більшості марші української Повстанської армії — це пісні з особливостями індивідуальної поезії, наспіви яких часто запозичено з відомих мелодій. За функціональним принципом їх можна поділити на марші окремих куренів і сотень та загальновійськові похідні пісні. Крім того, у межах другої групи варто зробити тематичну диференціацію.

Серед відомих повстанських маршів у фольклорному побутуванні Західного Поділля зустрічається «Марш Сіроманців». Сотня «Сіроманців» у 1943 році базувалася в Карпатах. Особовий її склад становили вихідці зі Львівщини. Саме в Карпатах зродилася популярна партизанська похідна. Автором її слів був учасник Осередньої похідної групи ОУН, учень української гімназії у Львові (філії) «Іскра»[4]. Прикметно, що поруч із «Сіроманцями» розміщувався табір сотні «Трембіта», яка складалася з подолян. 1947 року варіант пісні було вміщено у згаданому підпільному «Збірнику революційних пісень»:

Із гір Карпат лунає пісня слави,
Із гір Карпат лунає волі зов,
Там синьо-жовті лопотять прапори,
Там вже заграла українська кров.

[1] *Дем'ян Г.* Найкраща вчителька нації // *Лотоцький А.* Історія України. — Львів, 1990. — С. 8.

[2] Примірник збірника зберігається у тернополянина Андрія Зарудного.

[3] *Федосик А. С.* Білоруська народна поезія народної боротьби // Художня культура країн Східної та Південної Європи в боротьбі проти фашизму. — К., 1990. — С. 71.

[4] «Чорноморець». Сотня «Трембіта» (спомин) // Літопис УПА. — Торонто, 1989. — Т. 12. — С. 224.

Як марш сотні «Сіроманців» у Дубівцях (Тернопільський р-н) виконують пісню: «Там в Карпатах стоїть ліс дрімучий»:

Там в Карпатах стояла сотня «Сіроманців»,
Жде приказу від командира.

Заспів, одначе, суперечить кінцівці твору, де збірним героєм, від якого ведеться оповідь, виступають вже не «Сіроманці», а сотня «Бурлаків». Натомість в іншому варіанті цього маршу йдеться про сотню «Гайдамаків». Виконавець П. Середа (с. Киданці, Збаразький р-н) вивчив пісню ще в 1944 році на Монастирищині й стверджує, що присвячено її командиру «Гайдамаків» «Ясену».

Сотня «Гайдамаки» належала до Військової Округи «Говерла»[5] (сучасна Івано-Франківська обл.) і більш відома була у південних, межуючих з територією її дії, околицях Тернопілля. Тому не виключено, що похідна пісня «Гайдамаків» серед населення Західного Поділля трансформувалася у марш одночасно «Сіроманців» та «Бурлаків», адже останні часто рейдували на терені краю. Хоча, зважаючи на текстові варіації, можна припустити паралельне існування редакцій твору, в якості похідних пісень різних бойових одиниць.

Окрім згаданих, на Тернопіллі записані марші «Сірих вовків» ("Нестримним потоком") та «Різунівців» ("В чорнім лісі, темнім лісі"), тобто тих військових одиниць, які рейдували на Західному Поділлі.

Серед маршів загальновійськового призначення можна виділити закличні пісні, свого роду відозви про повстання, які водночас звеличують повстанське військо і творять збірний його образ. Націленість на уславлення зумовлює певну патетичність стилю, насиченість публіцистичними зворотами:

Ми, українські партизани,
Рушаєм лавою у бій.
За нашим прикладом повстане
Народ пробуджений як стій![6]

(с. Шутроминці, Заліщицький р-н)

Прикметною рисою повстанських маршів є звертання до пам'яті славних предків, оборонців рідної землі.

Ми, українські партизани, —
Потомки славних козаків.

(с. Переволока, Бучацький р-н)

Віють вітри, так буйно гуляють,
Про козацькую долю шумлять.

(с. Дарахів, Теребовлянський р-н)

Усвідомлення себе нащадками лицарів Запоріжжя, продовжувачами святої справи було грунтом, на якому в 40-і роки зросла пісенна тотожність понять «козак», «січовий стрілець» та «повстанець». Тому навіть тоді, коли герой твору — січовий стрілець, нема гарантії в тому, що пісня саме стрілецька. А втім, віднайдення стрілецьких версій творів, відомих нині більше, як повстанських, дає вагомі аргументи на користь автентичності останніх. Скажімо, один з різновидів партизанської похідної «Гей хлопці, в коло»[7] оспівує романтику повстанських буднів від імені воїнів: «Ми молодії стрільці січовії...» До того ж саме добі стрілецтва притаманні ліричні відступи на кшталт: «При війську служити, дівчину любити» (у повстанському варіанті: «При УПА служити, кулемет носити»). Не виключено, однак, що сільський побут, у який перемандрували повстанські

[5] *Мірчук П.* Українська Повстанська Армія. — Львів, 1991. — С. 205.
[6] Пор.: Співаник УПА. — Львів, 1990. — С. 135.
[7] *Там же.* — С. 172.

пісні, пом'якшив бойовий їх характер. До прикладу, варіант означеного маршу, записаний в Малих Чорнокінцях (Чортківський р-н) має нові змістові відтінки. Порівняймо:

| *Співаник УПА (1950 р.)* | *с. Малі Чорнокінці* |
| --- | --- |
| В УПА служити, кулемет носити<br>І мандрувати край світа.<br>Ми молодії, хлопці лісовії<br>Скрізь нам дорога відкрита. | При УПА служити, кулемет носити<br>І мандрувати край села.<br>Ми молодії хлопці бойовії<br>Всім нам дорога весела. |

Чи не відбулися текстові зміни внаслідок побутування твору серед сільських підпільників? Мабуть, мандрівка «край села» у місцевому варіанті була вмотивованішою, аніж подорож «лісових» «край світа».

Наскрізним мотивом у партизанських похідних є метафорична формула повстанської самозреченості в ім'я ідеї: родичання з природою та зброєю, звертання до Покрову Божої Матері, готовність пожертвувати особистим щастям ("кидай, козаче, молоду дівчину") — фольклорні прийоми, відомі ще з часів козаччини:

1. Ліс — наш батько, темна нічка — мати,
   Кріс і шабля — це твоя рідня.
   Кидай, козаче, молоду дівчину,
   Темна могила — це жінка твоя.

   (Переволока)

2. Родина наша по сибірах,
   А хата — по лісах, ярах.

   (Шутроминці)

3. Мати — Україна, батько — ліс,
   Покрова нам поміч,
   Не журись!

   (Дарахів)

Символічне побратимство героїв зі зброєю та смерть як одруження — традиційні у слов'янському фольклорі. Сягаючи давніх міфопоетичних уявлень, вони значно актуалізувалися в час другої світової війни[8].

Марші, де послідовно проводиться ідея заклику до повстання, нагадують специфічні поетичні відозви до народу. Тут, як і у виступі партизанського пропагандиста, неможливі ускладнені засоби зображення, ліричні відступи. Мова маршу-заклику — чітка й однозначна, сповнена окличними реченнями. Хіба не нагадує заспів одного з них палкої промови оратора?

Гей, браття, до зброї! Вставайте в ряди!
На поклик святої України,
Ми зброю несемо, наїздникам смерть
За муки, за кров, за руїни.

(с. Возилів, Бучацький р-н)

Постійний змістовий наголос на повторюваних наказових формах дієслів (вперед, вставаймо, встаньмо) творить наче вібруючу композиційну канву маршів-закликів. Навіть у несвідомих запозиченнях самодіяльні поети спираються тут переважно не на уснопоетичну традицію, як це було при складанні пісень-хронік, балад, але на літературні джерела. Не випадкова, наприклад, ремінісценція з «Досвітніх вогнів» у марші «Вставаймо, вставаймо».

Вперед, хто живий! Бо найвищий вже час
Прогнати катів з України[9].

Похідна «Зродились ми не мріять» неодноразово зафіксована нами у Західному Поділлі і Південній Волині, укладена на мелодію російського

[8] *Гусев В.* Славянские партизанские песни. — Ленинград, 1979. — С. 103 — 104.
[9] Повстанські пісні. Упор. *В. Подуфалий.* — Тернопіль, 1992, Вип. 1. — С. 103 — 104.

«Маршу ентузіастів». Закликаючи «вище і вище» здійняти синьо-жовтий прапор, вона обіцяє відплату кривдникам:

Все вище і вище, і вище
Здіймем синьо-жовтий прапор,
Могутнім ударом ми знищим
Комуну й німецький терор.

Що нам Сибір, що білії ведмеді,
Що Казахстан, звірі-енкаведе?
За все, за все ми щиро їм заплатим,
Бо вже Бандери армія іде!

(с. Буцнів, Тернопільський р-н)

Часто вживаним прийомом підсилення бойового характеру маршів є змалювання військової могутності повстанської армії, іноді й зумисне перебільшення:

Є в нас танки, кріси і гармати ...[10]

Важливим джерелом, із якого повстанські марші запозичували мелодії й тексти, були пластові та сокільські пісні. Відомо ж бо, що значна частина партизан здобула перший свій вишкіл саме у цих юнацьких організаціях. Історичні обставини спричинили перехід «Великої гри» з її атрибутами (темними лісами, високими горами, псевдами) у площину суворої дійсности. Фактично засадничі пластові принципи (сильно, красно, обережно, бистро), на яких виховувалися видатні провідники УПА, лягли в основу партизанської тактики. Популярна партизанська пісня «Гей-гу, гей-га, таке-то в нас життя» зберегла ритмомелодику та окремі рядки своєї пластової попередниці на слова й музику Тараса Чара-Крушельницького[11]. В цілому ж, на основі давнішої пісні сформувався оригінальний повстанський твір. Назву пластового загону ("чорти ми лісові") замінило символічно-узагальнене «вовки ми лісові». А весела юнацька задерикуватість поступилася суворому усвідомленню цілей боротьби:

Сірі вовки без горя, без страху,
Зубами розірвуть, хто стане на шляху.
Ненависть нас зродила, а пісня каже жить,
Любов до України нам каже побідить.
Гей-гу, гей-га!

(с. Сорока, Гусятинський р-н)

Виявлений нами рукописний «Співаник» (1943) з Кременеччини (с. Мале Очеретне) містить переробку пластової пісні «Друга чота, чота «крилатих»» [12]. У повстанській редакції вона — похідна партизанської чоти під проводом «Савчака». Вочевидь, повстанці взяли на озброєння відому пісню, скориставшись збігом найменувань. Текстові збіги новотвору не руйнують ідейного спрямування першоваріанту. Готовність пластунів до захисту Батьківщини у повстанській редакції оформлено конкретно-історичними рисами.

*Пластова*

Друга чота, чота «крилатих»
Перед веде вона всім юнакам!
Вона не любить скарг, ні жалів
І сміло піде навстріч ворогам!
Булава — провід наш,
Булава — для юнаків,
В таборі йде нам так любо час,
Лунає грімко спів!

*Повстанська*

Наша чота, чота «крилатих»
Вона примір дає всім юнакам!
Вона не зносить ні скарг, ні жалю
Не любить німців, ні червоних банд!
Бандера — провідник наш,
Бандера — для юнаків,
ОУН є створена для нас,
Не буде в нас рабів!

На маршову мелодію жартівливої пластунської пісні «Не плачте, не сумуйте...» за принципом запозичення заспіву, створено народними месниками пісню — погрозу ворогам. Гострий випад супроти окупантів рясніє

[10] Нам пора для України жить. Співаник. Упор. *В. Пойончківський.* — Тернопіль, 1993. — С. 40.

[11] В дорогу. Пластовий співаник. Видано заходами КПС Канади. — Без зазначення року. — С. 17.

[12] *Там же.* — С. 25.

дієслівною лексикою, що виражає рішучу готовність до якнайшвидшої відплати:

Ми будемо стріляти і різати ножем,
Тоді із України всю банду проженем –
Не стане на Вкраїні німах, ні комуніст,
А всю владу перейме до рук націоналіст.

Твір відображає настрої повстанців, викликані московськими злодіяннями 1939—1941 рр. та наступним гітлерівським терором. На відносно раннє її походження вказує варіант зі згадуваного кременецького «Співаника».

Значного поширення у повстанських лавах набули переспіви маршу «Ти, пластуне, живи сам собою»[13]. Тут зредаговано лише заспів: «Гей, козаче, радій, веселися», «Ти, юначе, радій сам собою» і т. п., інші зміни несуттєві.

Співзвучність ідеям партизанської боротьби забезпечила популярність написаного 1937 р. Я. Ярославенком сокільського маршу «Соколи, соколи, вставаймо в ряди»[14]. Подекуди повстанці виконували його з приспівом із пісні «Ти, пластунче...» ("Підем в бій всі як стій"). Така контамінація наснажує сокільський твір бойовим духом повстанців.

Майже не змінилася у партизанському побутуванні й інша улюблена «пластунами», «соколами» та «луговиками» пісня «Ми йдем вперед», яку Л. Лепкий написав на честь славетного Чортківського прориву ще 1919 року[15].

Оспівування непересічної особистості — визначальна риса ще однієї групи партизанських маршів. Героєм повстанського фольклору часто є ідейний натхненник ОУН — УПА Степан Бандера. Образ «вождя Бандери» у пісні «Гей за лісом сонце сходить»[16] наділено рисами повстанського отамана (мчить до партизан верхи, стає на чолі кавалерії). Зазначимо, що у варіанті зі «Співаника УПА» (с. 49) фігурує не конкретно-історичний герой, улюбленець мас Бандера, але узагальнений образ командира. У Збаражі зафіксовано версію даного маршу, яка побутувала в розпалі боротьби УПА з гітлерівцями: «Він приїхав, крикнув «Слава! Фронтом, фронтом на Берлін!»»[17].

За твердженням В. Шевчука (Ліщанці, Бучацький р-н) появі і популяризації даної пісні сприяла подібна принесена більшовиками на Західну Україну 1939 року ("Ой з-за лісу сонце сходить, Ворошилов мчить до нас"). Більшовицька пісня, що її вивчали в радянських школах, серед народу, звичайно ж, не прижилася. Та добре згармонізована мелодія і певний художній рівень стимулювали виникнення повстанської її видозміни.

Тема розповсюдженого[18] в Західній Україні маршу «Вже вечір вечоріє» — загибель юнака-кулеметника в бою. Одначе, у варіанті з Лановеччини (с. Чайчинці), центральним є образ Степана Бандери. Як і в попередній пісні його наділено рисами партизанського командира:

В Карпатах грім гуркоче,
Степан йде вперeді,
За ним вкраїнські хлопці —
Герої на коні.

Перебування Бандери в стані повстанців, як відомо, не відповідає історичній дійсності (за німецької окупації він карався в концтаборі). Та-

[13] *Там же.* — С. 39.

[14] Стрілецька Голгофа. Спроба антології. Упор. *Т. Салига.* — Львів, 1992. — С. 224.

[15] *Литвин М., Науменко К.* Історія галицького стрілецтва. — Львів, 1991. — С. 129.

[16] Нам пора для України жить ... — С. 34.

[17] Лицарям волі. Пісні й авторські твори визвольної боротьби 40-х — 50-х років 20 ст. з Тернопільщини. Упор. *П. Шимків.* — Тернопіль, 1993. — С. 70.

[18] Нам пора для України жить ... — С. 29; Повстанські пісні. Упор. *В. Подуфалий.* — Тернопіль, 1993. Вип. 2. — С. 63.

ке перенесення — плід народної уяви, яке, проте, виконує важливу функцію у створенні образу позитивного фольклорного героя. Легендарний «Степан», оспіваний як вершник, що іде попереду свого війська, стає ближчим і зрозумілішим широким верствам повсталого народу. Фольклорна правда, не заперечуючи історичної, дає цікаві матеріали до комплексного вивчення епохи.

Своєрідною епітафією, поетичним підсумком геройського життя керівника підстаршинської школи УПА в Поморянах Василя Івахіва є відомий в Галичині марш «Гей, там на північ, на Волині». Пісня, судячи зі змісту, з'явилася 1943 року після загибелі в бою з німцями одного з перших повстанських керівників. Хоча в масовій свідомості встановилася думка щодо волинського походження твору, про галицькі його витоки говорить вже сам заспів, особливо у варіантах: «Там десь далеко на Волині, там, де зродилася УПА...» До речі, колишні волинські підпільники нерідко зазначають, що навчилися маршу вже по війні від галичан[19]. У роки збройної боротьби з більшовизмом у тексті з'явилися нові мотиви:

Ми до УПА всі підемо,
Ставаймо, друзі, на приказ,
Щоб визволяти Україну
З-під більшовицького ярма.

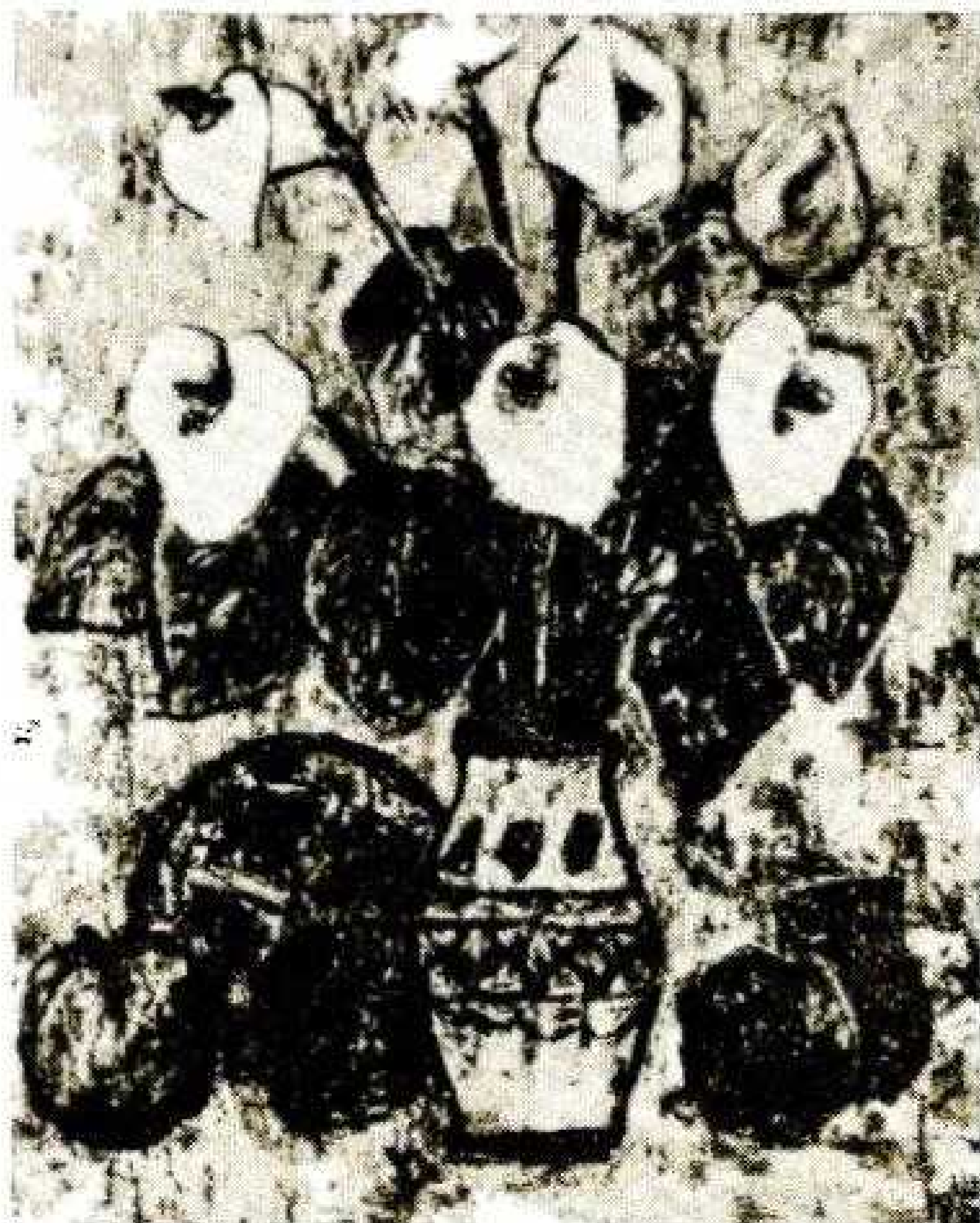
("Збірник революційних пісень",
1947)

Підсумовуючи вищесказане про повстанські марші, відзначимо, що хоч і були вони складені здебільшого в дусі літературної поезії, все ж набули великого поширення і значною мірою фольклоризувалися. Думаємо, що збірник маршів УПА став би нині в добрій пригоді воїнам української армії.

*Ростислав КРАМАР*

Тернопіль

[19] Зокрема, тернополянка Е. Кекіш, колись активна учасниця УПА у Південній Волині, знавець волинського повстанського репертуару, перейняла твір у 1950-і роки в сибірському концтаборі від галичанки зі Львівщини.




5. 6-267

# ЕКСПЕДИЦІЇ

## ФОЛЬКЛОРНА ПРОЗОВА ТРАДИЦІЯ В СУЧАСНОМУ СЕЛІ НА ЧЕРНІГІВЩИНІ

*(За матеріалами нових експедиційних записів)*

Влітку минулого року співробітники Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України О. Ю. Бріцина та І. Є. Головаха здійснили експедиційний виїзд до села Плоского Носівського району Чернігівської області, чим продовжили цикл досліджень, розпочатих у 1980-х роках і присвячених дослідженню життя фольклорної прозової традиції у часі. Головним завданням експедиції було ознайомлення з духовним життям та традиціями нинішнього Плоского, а також фіксація зразків усної прозової творчості за допомогою сучасних технічних засобів (під час експедиції було записано близько 170 текстів, що становить 20 годин аудіоплівки та 3 години відеозаписів, були проведені експериментальні зйомки процесу відтворення прозових текстів). Необхідно підкреслити, що Плоске не випадково обране об'єктом дослідження, бо ті матеріали, що були зібрані тут раніше, підтверджують, що ще на початку сторіччя фольклор відігравав значну роль у духовному житті села. Перші записи фольклорних текстів, про які маємо свідчення, були здійснені у Плоскому ще у середині XIX ст. священиком Трифоном Стефановським[1]. Крім того, у 1902 році вийшла в світ збірка Ол. Малинки «Сборник материалов по малорусскому фольклору»[2], яка містить фольклорні записи кінця XIX — поч. XX ст., здійснені в різних селах Чернігівської губернії, зокрема у Плоскому. Тексти казок та неказкової прози, які були записані Малинкою, складають цікавий матеріал для сучасних дослідників і дають підставу для проведення порівняльного аналізу фольклорної традиції минулого з останніми записами.

Перш ніж давати порівняльну характеристику та аналізувати шляхи розвитку фольклорної прози в цілому та окремих її жанрів, варто звернутися до опису зовнішнього вигляду села та побуту його жителів, бо стиль і ритм життя не можуть не впливати на формування світогляду мешканців, а разом з ним і на видозміну фольклорної традиції, репертуар та манеру виконання фольклорних текстів. Крім фольклорних джерел, маємо також деякі свідоцтва про зовнішній вигляд Плоского на початку XX ст. У другому номері журналу «Народна творчість та етнографія» за 1991 рік був надрукований нарис Ю. Л. Юркевича «Звичаї та фольклор села Плоского», де автор дає не тільки характеристику зовнішнього вигляду села, але й відтворює особливості духовного життя його мешканців[3]. А що являє собою сучасне Плоске? Як змінилися його побут та звичаї майже за сто років?

[1] *Стефановський Трифон.* О могилах и курганах близ села Плоского Нежинского уезда // Черниговские губ. ведомости, 1856, № 48.

[2] *Малинка Ал.* Сборник материалов по малорусскому фольклору. — Чернигов, 1902.

[3] *Юркевич Ю. Л.* Звичаї та фольклор села Плоского // Нар. творчість та етнографія. — № 2. — 1991. — С. 65.

Село Плоске розташоване за 15 кілометрів від Ніжина, займає порівняно велику площу, має понад 90 «дворів». Цікаво, що у своєму нарисі Ю. Юркевич згадує, що «село було старе, доволі велике — як повідомляє табличка на стовпі край села, в ньому живе більше дев'ятисот душ»[4]. Важко було б назвати Плоске мальовничим або незвичайним, але зберігається в ньому та тиша, той врівноважений ритм життя, традиційний колорит, яких так бракує сучасному місту і які формують філософське ставлення до природи, проблеми життя та смерті, властиве сільській людині. Зовнішній вигляд села, якщо порівнювати його з описаним Ю. Юркевичем, майже не змінився: і сьогодні є школа в центрі села, зберігся панський дім Майорових (в якому останні роки була розташована хімічна лабораторія). Стару церкву, дзвіницю якої, за переказами, можна було побачити з Ніжина, було зруйновано на початку 60-х років, але згадки про неї і нині складають частину фольклорної традиції на селі. Сьогодні функцію церкви виконує звичайна хата, яку поставили на місці старої церкви два роки тому. Але вона не користується популярністю серед населення. Взагалі ставлення до релігії у сучасному Плоскому двоїсте: з одного боку, всі із задоволенням сприймають той факт, що релігійне життя на селі відроджується, з іншого, розповіді-спогади про попів та їх родини нерідко мають осудливий або жартівливий характер. Історія церкви у Плоскому — яскравий приклад того, як поетапно руйнується та відроджується на селі традиційний побут. До церкви ходять лише старі жінки та малі діти, а покоління середнього віку «випало» з традиційного релігійного життя. Сьогодні надією старих жінок, які бачили на своєму віку руйнування церкви та її відбудову, стають не діти, а онуки, духовне життя яких тільки починається, і для багатьох релігія стає органічною його частиною. Взагалі, той факт, що молодь майже не залишається у селі, що діти та онуки живуть окремо від дідів та бабусь, перешкоджає процесу органічного розвитку фольклорної традиції у селі.

Якщо звернутися до архітектури сучасного Плоского, то можна помітити, що за рисами нового архітектурного стилю, все ще проглядають традиційні будівлі поліського села. А внутрішнє вбрання хат і сьогодні вражає своєю простотою та відсутністю зайвої розкоші. Майже кожна хата традиційно прибрана рушниками, іконами та фотокартками родини, дехто і тепер користується піччю, хоча вже тривалий час село має газове опалення. І тільки сільрада та двоповерховий клуб у самому центрі наближають архітектурний стиль Плоского до сучасності. Цей взаємозв'язок старовини та сучасності характеризує зовнішній вигляд нинішнього Плоского.

Ми вже підкреслювали той факт, що на початку сторіччя фольклор посідав значне місце в духовному житті Плоского. Якщо звернутися до сучасності, можна побачити, що і нині прозові жанри активно побутують у сільському середовищі. Внаслідок останньої експедиції було зібрано значну кількість фольклорного матеріалу, який підтвердив, що фольклорна традиція в цілому не тільки не вмирає, але й продовжує своє активне функціонування. Фольклористи працювали з двадцятьма п'ятьма виконавцями, дванадцять з яких мають досить багатий репертуар, індивідуальну манеру виконання та справляють враження професійних виконавців. Більшість з опитаних має у своєму репертуарі неказкову прозу, переважно демонологічного характеру, окремі популярні сюжети кумулятивних казок, а також ліричні та обрядові пісні. Тільки дві оповідачки старшого віку мають побутові та казки про тварин у активному репертуарі (Ганна Литовка та Докія Кумпанець). Від них нам вдалося записати декілька казок про тварин, серед яких найбільшою популярністю користуються «Про вовка та лисицю» (СУС 1 + 2 + 3 + 4), «Івасик-Телесик» (СУС 327 С, F), «Курочка Ряба» (СУС 2022 В)[5]. При характеристиці виконавців казкової прози особливо слід відзначити казкаря Миколу Труша, який зберіг казкові сюжети, що були записані у Плоскому ще у минулому сторіччі. Він

[4] *Там же.* — С. 66.

[5] Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. — Л., 1979.

відомий як майстер різних жанрів: так, чоловіки, з якими ми розмовляли, згадували його як знавця анекдотів та гуморесок, дітям він годинами може розповідати захоплюючий сюжет чарівної казки. Від нього вдалося записати три фантастичні казки, відповідники яких знаходимо в записах Ол. Малинки. Репертуар інших виконавців переважно складає неказкова проза: бувальщини про відьом та домовиків, тлумачення снів, апокрифічні легенди. Найбільшу кількість текстів, зокрема бувальщин про відьом та домовиків, було записано від Перепечай Мотрі. Її постать особливо цікава для фольклориста тим, що всі записані від неї тексти підпорядковані загальному світогляду оповідачки та сформували своєрідну філософську концепцію, за якою коректується її повсякденне життя; від неї ми записали понад двадцять текстів бувальщин та билиць, сюжети деяких з них також зберігаються ще з XIX ст. (наприклад бувальщина про «Відьму-колесо»).

Якщо класифікувати матеріал, зібраний під час експедиції, то можна побачити, що в цілому записано понад 170 текстів, серед яких переважну більшість складають билиці та бувальщини демонологічного характеру. Крім того, значне місце посідає казкова проза та спогади з життя, зокрема пов'язані з голодомором, розкуркулюванням, місцевою церквою. Велика кількість текстів, записаних від виконавців різного віку та соціального статусу, поширена жанрова система дають підставу для звернення до Плоского як до об'єкту дослідження життя прозової традиції у часі та ролі виконавця у цьому процесі.

На жаль, нарис Ю. Л. Юркевича не містить детальної характеристики фольклору Плоского, а ті жанри, про які йдеться у нарисі, належать переважно до пісенної лірики або дитячого фольклору і не дають підстави для порівняльного аналізу фольклорної традиції минулого з фольклором сучасного Плоского. Згадана раніше збірка Малинки містить достатній матеріал для такого порівняння. Звернемо увагу на те, що Малинка у своїй збірці фіксує переважно прозові тексти, серед яких головне місце займають казки (взагалі збірка містить 49 прозових текстів, з них 31 складають казки, сім бувальщин, та декілька анекдотів, які за сюжетною структурою наближаються до побутових казок). На жаль, Ол. Малинка не паспортизував фольклорні тексти та не залишив жодних відомостей про виконавців або умови та час запису. Нам невідомо, чи належать його тексти корінним мешканцям села, або записані від людини, яка тимчасово перебувала у Плоскому; складають вони репертуар одного виконавця, чи зафіксовані від різних людей? Але навіть не паспортизований, цей матеріал допомагає простежити життя усної прозової традиції Плоского протягом останнього сторіччя. Треба звернути увагу на те, що фольклорні записи Ол. Малинки та сучасні фольклорні тексти, які були знайдені у Плоскому, дають уявлення не тільки про фольклорну традицію села, але й про світосприймання та звичаї його мешканців.

Збірка Малинки майже не містить пісенної лірики, основу записів складають прозові тексти, серед яких головне місце належить фантастичним казкам та бувальщинам. Найважливішою рисою фольклорних текстів, що були знайдені та зафіксовані Малинкою, можна вважати наявність казкових текстів фантастичного та побутового характеру, які містять у своїй сюжетній основі несподівану контамінацію мотивів, або риси та деталі, не властиві загальновідомим варіантам. Наведемо декілька прикладів. Так, усім добре відома казка про «Курочку Рябу» (СУС 2022 В), яка двічі зустрічається у Ол. Малинки — № 100 «Рябенька курыця» та № 101 «Про Рябу курыцю», обидва рази закінчується нетрадиційно. У казці «Рябенька Куриця» Курочка вмирає, а другий варіант має кумулятивну композицію і тому обертається на нескінченний сюжет з переказом «трагедії» новим та новим героям[6]. Крім того, у казці «Про Рябу Курицю» рядок: «знесла яечко на полиці, в рукавиці, в грецький солумки ...»[7], невідомий і тому здається незрозумілим сучасним виконавцям та

[6] *Малинка Ал.* Сборник материалов ... — С. 373 — 376.

[7] *Там же.* — С. 374.

дослідникам. Цікаво, що жоден з сучасних виконавців Плоского ніколи не чув і не міг пригадати варіанти з записів Малинки, а переказували загальновідому книжкову версію. Про що це свідчить? Може, про те, що книжкова традиція виконує домінантну функцію у процесі формування репертуару сучасного казкаря? А, можливо, знайдені Малинкою тексти ніколи не виступали складовою частиною фольклорної традиції села, а були відомі лише окремим оповідачам, які з тих чи інших причин не передали їх іншим виконавцям? Цікаво, що кумулятивна композиція сюжету «Про Курочку рябу» зустрічається в записах інших збирачів українського фольклору кінця XIX — поч. XX ст., що свідчить про те, що вона була відома багатьом виконавцям[8]. Ще одним прикладом казки, яка була записана Малинкою та не збереглась у репертуарі сучасних виконавців, можна назвати казку «Про Івасика-Телесика» (СУС 327 С, Г), яка у Ол. Малинки зустрічається під назвою «Брат і сестра» № 10 та відрізняється від загальновідомої версії наявністю нетрадиційного елементу «про брата-матроса», якому сестра Оленка щодня відносить їжу[9]. Сучасні оповідачки розповідають цю казку за традиційною схемою: Івасик попросив човника, щоб допомагати батькові, їжу кожного дня приносить мати, відьма (або змія) змінює у ковалика голос та викрадає Телесика, він обдурює відьмину дочку Оленку, гуси допомагають йому втекти. Одна з оповідачок, Литовка Ганна, стверджує, що знає цей варіант ще від бабусі і виконує казку з великою майстерністю: змінює голос та інтонацію, співає.

Звідки з'явились ці тексти у Плоскому, що сталося з ними пізніше, чому сьогодні не можна знайти згадок про їх існування? Відповісти на ці запитання виявляється досить складною проблемою, бо, по-перше, не можна безапеляційно стверджувати, що десь у Плоскому не існує людина, яка пам'ятає і досі тексти Ол. Малинки, а, по-друге, повна відсутність відомостей про виконавців початку сторіччя, від яких були записані ці казки та бувальщини, позбавляє можливості дотримуватися якої-небудь твердої версії і залишається лише гадати про долю тих чи інших текстів. Але деякі особливості, властиві сучасним виконавцям Плоского, можуть допомогти пояснити ситуацію зникнення окремих варіантів. Одна з цих особливостей полягає в тому, що виконавці у Плоскому, як правило, мають свій, твердо означений репертуар, що складається з одного чи кількох жанрів, які вони добре знають та майстерно виконують. Інших жанрів для них просто «не існує», вони активно протистоять навіть ознайомленню з ними, не кажучи вже про введення їх до свого репертуару. Ми зустрічали казкарів, які відмовлялися пригадувати бувальщини, а ті, хто добре знає народну демонологію та міфологічні легенди, вважають, що казки не можуть зацікавити аудиторію. Виконавець фантастичних казок та анекдотів Микола Труш, в репертуарі якого зберігаються сюжети, записані ще у XIX сторіччі, рішуче відмовився розповідати побутові та кумулятивні казки. Через це фольклорна традиція сучасного Плоского здається ніби складеною з окремих блоків і з втратою одного виконавця виникає загроза втрати у традиції села цілого жанру або окремих сюжетів. Аудиторія, в свою чергу, поділяється на прихильників того чи іншого виконавця, а разом з ним і того чи іншого жанру. Але з найближчих сусідів не кожен може стати справжнім виконавцем, більшість складає лише пасивну частину носіїв фольклорної традиції, які готують грунт для формування нового оповідача. Такий розподіл жанрів та аудиторії, відсутність широкого знання традиційних сюжетів, зумовлює те, що з часом деякі тексти руйнуються або зникають з активного функціонування. Так могло статися з казками, що були записані Малинкою і не відомі сучасним казкарям.

[8] *Чубинский П. П.* Труды этнографической статистической экспедиции в западно-русский край ... Т. 2. — Петербург, 1878. — С. 90 — 91.

[9] *Малинка Ал.* Сборник материалов ... — С. 272 — 274.

Ми вже підкреслювали той факт, що репертуар виконавців Плоского у минулому складався переважно з казок та бувальщин, серед яких значне місце належить фантастичним казкам, які характеризуються розвиненим традиційним сюжетом, специфічністю рис та деталей, контамінуванням декількох мотивів та сюжетів. Репертуар сучасних виконавців казок значно відрізняється від записів Малинки, по-перше, тим, що головне місце серед казок належить сьогодні казкам про тварин, по-друге, що більшість виконавців навмисне не зараховує казки до свого репертуару, зважаючи на відсутність зацікавленості до жанру дорослих слухачів та брак постійної дитячої аудиторії, яка сьогодні виступає необхідним елементом процесу усної трансмісії при виконанні казкового тексту. Дитина завжди з задоволенням сприймає казку і може бути зацікавлена фантастичним сюжетом, але сучасні умови, коли молодь майже не залишається жити у селі, сприяють швидкому розвитку процесу порушення спадкоємності, поступовому руйнуванню взаємозв'язку поколінь. І сьогодні все частіше виникає ситуація, коли бабуся та дитина не знаходяться у стосунках виконавець — слухач. У старих носіїв фольклору не виникає потреби передати своє фольклорне знання дитині, дитина не очікує від дідуся або бабусі переказу казок, бо може прочитати їх у книжках або подивитися телевізор. А доросла людина взагалі вважає марнуванням часу розповідати, а тим більше слухати казки. У сучасної аудиторії найбільшою повагою користуються твори, які містять побутові подробиці та оповідають про відомі слухачеві події, героїв або місце дії. Фантастичну казку важко повернути до реального життя, інтерес до неї зникає і з часом вона стає жанром для дітей. Сучасна людина сприйматиме фантастичний елемент тільки тоді, коли він органічно поєднується з повсякденністю. Згадаємо американське кіномистецтво, а саме, стрічки, спрямовані на масового глядача («Рембо», «Супермен», «Термінатор» та інші), вони користуються популярністю серед дорослої та дитячої аудиторії, фантастичність сюжету не відвертає, а приваблює глядачів. В чому загадка цього успіху? Може, в тому, що основу дії складає повсякденне життя звичайної людини? Головний герой не казковий принц, а сучасна людина, і, якщо хтось спробує змінити декорації та одяг акторів на традиційно-казкові і надати більшої фантастичності деяким деталям, — фільм втратить дорослу аудиторію. Тільки зв'язок з дійсністю сприяє виникненню зацікавленості фантастичним сюжетом, який за формальними ознаками не відрізняється від звичайної чарівної казки. Але ми пам'ятаємо, що у випадку з фольклором традиція сприяє утриманню тексту в рамках жанру, і окремий виконавець не може за своїм бажанням перенести той чи інший текст з жанру фантастичної казки до бувальщини або анекдоту, тому сьогодні найбільшою популярністю користуються жанри, які традиційно передбачають звернення до повсякденного життя.

Як ми вже підкреслювали раніше, казковий репертуар сучасних виконавців складають переважно казки про тварин. Цікаво, що тільки ті виконавці, які час від часу звертаються до дитячої аудиторії, мають казки в активному репертуарі. Той, хто переказував казки дітям, а з часом онукам, виступає сьогодні носієм казкової традиції, де тексти складають частину фольклорної традиції взагалі і містять у своїй структурі елементи минулого та сучасного. Той факт, що книжкова традиція, телебачення та радіо впливають на репертуар сучасного казкаря, свідчить про те, що нове покоління виконавців формується одночасно під впливом традиції усного переказу та засобів масової інформації.

Якщо звернутися безпосередньо до характеристики казкарів сучасного Плоского, то, по-перше, необхідно підкреслити, що з дванадцяти виконавців, з якими ми спілкувалися влітку 1994 року, у трьох казки виступають складовою частиною репертуару, а одного можна охарактеризувати як традиційного казкаря — майстра виконання фантастичної казки, репертуар якого значною мірою відповідає текстам, що знаходимо в записах Ол. Малинки. Цікаво те, що до виконання казки у сучасному селі частіше звертаються жінки, на відміну від традиційного уявлення про

казкаря XIX ст., коли казка виконувала функцію розваги дорослої, а не дитячої аудиторії, дорослу аудиторію у таких випадках, як правило, складали переважно чоловіки, яким казка була відпочинком під час важкої тривалої праці. Відповідно й оповідачами в такій аудиторії були чоловіки. Ця традиція з часом втрачається, і слухачами казки стають діти, а виконавцями — жінки, традиційна функція яких — бавити дитину. Але, може, не випадковий той факт, що у сучасному Плоскому справжнім казкарем, з багатим репертуаром у жанрі фантастичної казки можна назвати лише одного оповідача Миколу Труша, образ якого як виконавця найбільш відповідає уявленням про традиційного казкаря початку сторіччя. Його тексти є прикладом того, що жанр фантастичної казки продовжує своє життя, бо майже повністю відповідають деяким текстам, що були записані Малинкою (наприклад, казка «Про Івана і змієву дочь» (Малинка № 16)[10] була переказана Трушем майже без змін). Казкар не пам'ятає, звідки відомі йому ці казки, але наполягає на тому, що ніколи не читав ці тексти, а чув їх у переказах батька або діда. Сам він протягом багатьох років активно звертається до дитячої аудиторії, переказуючи казки онукам та їх друзям, що сприяє збереженню цих текстів у часі та їх активному функціонуванню в репертуарі самого казкаря. Його умовно можна віднести до типу казкарів-епіків[11], тексти якого характеризуються розвиненим сюжетом, традиційністю, потягом до контамінації багатьох мотивів у межах однієї казки. Казки про тварин збереглися лише в репертуарі виконавців, які звертаються або звертались до них раніше з суто практичною необхідністю — казки виконують функцію помічника дорослого, коли необхідно заволодіти увагою дитини на деякий час і не користуються ніякою повагою з боку дорослої аудиторії. Якщо зробити загальний висновок щодо казкової традиції сучасного Плоского, то можна підкреслити, що у тих чи інших формах казкова традиція продовжує своє існування у Плоскому і має зв'язок з традиційними текстами XIX ст.

Серед неказкової прози сучасного Плоского значне місце належить бувальщинам, апокрифічним легендам та тлумаченню снів. Оповідачами, як правило, виступають жінки віком 35—80 років, з освітою чотири-сім класів. Цікаво те, що неможливо провести класифікації оповідачів неказкової прози сучасного Плоского за якою-небудь характерною ознакою, навіть за віком, як пропонує П. В. Лінтур[12], бо однакову манеру виконання та близькі за сюжетом тексти досить легко можна зустріти у старих виконавців та людей середнього віку. Так, відомий сюжет про «відьму-колесо» був записаний від 72-річної оповідачки та від жінки 45 років при цьому другий варіант був більш наближений до запису Ол. Малинки «Дивка-видьма»[13]. Якщо уважно придивитись до репертуару виконавців неказкової прози, можна помітити, що, на відміну від казок, кількість та тематичне розмаїття прозових фольклорних текстів досить широке. Крім текстів, які відповідають записам Малинки, зустрічається багато нових текстів з сучасною тематикою та традиційних, які не були зафіксовані Малинкою, або не були зараховані до надрукованих. Незважаючи на деякі неістотні видозміни, що характеризують сучасні тексти, можна стверджувати, що неказкова проза сучасного Плоского набагато ближча до традиційної, ніж до книжкової, що відчувається значний вплив традиційних елементів та уявлень і майже не спостерігається вплив друкованої продукції та засобів масової інформації. Життєвий досвід, традиційні варіанти та усний переказ складають основу розвитку та функціонування неказкової прози у часі. Цікавим здається і той факт, що, крім активних виконавців, досить велику групу у сучасному Плоскому займає тип виконавця, який за формальними ознаками знаходиться десь посередині між оповідачем та слухачем, бо не може скласти закінчений текст, але може

[10] *Там же.* — С. 278.

[11] *Азадовский М. К.* Статьи о литературе и фольклоре. — М. — Л., 1960. — С. 38.

[12] Казки одного села. — Ужгород, 1961. — С. 349.

[13] *Малинка Ал.* Сборник материалов ... — С. 271.

пригадати деякі уривки з різних текстів. У його пам'яті зберігається багато сирого матеріалу, але йому бракує традиційного знання, щоб оформити з цього матеріалу текст, та акторської майстерності, щоб донести цей текст до аудиторії. Крім того, серед записів існують тексти, які належать виконавцям лише з однієї соціальної групи. Прикладом може бути переказ «Про Погане поле», який ми записали від двох шкільних вчителів, інші виконавці не тільки не знають, але й навіть ніколи не чули про Погане поле, яке, за легендою, розташоване за селом[14].

Отже, аналіз прозової творчості сучасного Плоского та характеристика його виконавців свідчать про те, що фольклорна традиція продовжує функціонувати, народжуються нові тексти та нові варіанти, йде розвиток та поширення жанрової структури. Але, на відміну від неказкової прози, жанр казки (особливо фантастична казка) зазнав значного занепаду, важкою справою здається знайти не тільки професійного казкаря, але й взагалі людину, яка знає традиційні казкові тексти. Вплив засобів масової інформації та книжкової культури особливо відчувається при переказі казкових творів, коли оповідач пригадує не традиційний текст, а версію, яка відома йому з книги, радіо або телебачення. Але і сьогодні фольклор Плоского має зв'язок з фольклорними джерелами минулого сторіччя, про що свідчить наявність в репертуарі сучасних виконавців текстів, що були знайдені та зафіксовані Ол. Малинкою.

*Інна ГОЛОВАХА*

Київ

[14] Легенда «Про Погане поле» була записана влітку 1994 року у селі Плоскому від учителя історії М. Бутка, 1903 р. н., та вчительки української мови та літератури В. І. Єрко, 1954 р. н.

## *СЛОВО МОЛОДОГО ДОСЛІДНИКА*

# *ТВОРЕЦЬ НОВИХ БАРВ СТИЛЮ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ XX СТОЛІТТЯ*

*(Риси музичного імпресіонізму і народної пісенності в творчості Левка Ревуцького перших пореволюційних років)*

З плином часу інколи виникає потреба переоцінки тих чи інших явищ культури, усвідомлення і надання належного їм місця в історії. Одні категорії мистецтва (напр., соцреалізм) відходять у минуле, інші — навпаки, з минулого приходять у сьогодення вже як традиція. Дана стаття є спробою під новим ракурсом, а саме, з метою вивчення музичного імпресіонізму та його зв'язку з українською народною пісенністю, розглянути творчість Л. Ревуцького періоду 1920-х рр.

До середини 1920-х рр. імпресіонізм як музична течія у Франції загалом вже вичерпав себе (виняток становлять твори: Ж. Тайфер «Гра свіжого повітря», 1922; М. Равель «Вальс», 1920; «Дитя і чари», 1925; А. Руссель «Соната № 2» для скрипки і фортепіано, 1924; «Серенада», 1925). Проте його відгалуження зустрічаємо в Англії (Е. Дж. Моерен «В країні гір», 1921; С. Скотт «Індійська сюїта», 1922), Італії (Ф. Маліп'єро «Враження з натури — 3», 1921; О. Респігі «Пінії Риму», 1924; «Римські свята», 1929), Іспанії (М. де Фалья «Психея», 1924). В Україні до його стилістики, окрім Ревуцького, в цей час зверталися Б. Лятошинський, М. Коляда, М. Колесса.

Вплив імпресіоністичної палітри на музичну мову Ревуцького у сферах гармонічного та фактурного мислення простежується у першій частині вокально-симфонічної поеми «Щороку» — «Зима» (1923) на вірші О. Олеся. Поетичне першоджерело пройняте захопленням від споглядання зимового пейзажу. Це знайшло відображення, зокрема, у великій кількості порівнянь та метафор, за допомогою яких розкривається невимовно прекрасний світ природи. Так, сніг в Олеся асоціюється зі «свиткою з найбілішої вовни», «білим пухом, що розкидали гуси», «вишневим цвітом», «розкиданими ряднами й полотнами», «ковдрою білою». Зима в поета — «багатирка свавільна і горда». Мороз — це ніби «парубок, в'ється.., стискує руки і в щоки цілує».

Поряд з такими порівняннями, що спираються на конкретні реалії побутового життя, є рядки, овіяні таємничими символами, загадковістю щорічного сну природи:

Снились їй ночі в серпанках сріблястих,
Зорь тихосяйні лампади,
Крики пташечі, зітхання вітрів,
Шелест шовковий степів неоглядних...
Ось вони стелються, стелються, стелються ...

Статичне споглядання пейзажу з предметною опорою на український побут витворюють оригінальний сплав національного елементу з рисами імпресіонізму. До цього ж прагне і композитор у розкритті музичними засобами поетичних образів.

У першу чергу барвистістю вирізняються розділи «Наче тут паслися гуси» (соло меццо-сопрано) і «Спала природа» (соло тенора)[1], споріднені між собою інтонаційними, гармонічними та фактурними особливостями. Основна відмінність між ними — у формі.

На прикладі вокальної мелодії обох епізодів простежується чітка опора на квадратність. Кожна фраза, незважаючи на своє місцезнаходження у формі (експозиційний чи серединний виклад), охоплює чотиритакт[2]. Правда, в деякій мірі це завуальовано ускладненням інтонаційного та ритмічного наповнення теми й колористичним відтінком супроводу.

Так, перша фраза (що охоплює два такти) розділу «Наче тут паслися гуси» має діапазон чистої квінти, заповнений поступово. Введення хроматизму в тріольному викладі збагачує образ новим штрихом. Його супровід взагалі демонструє гармонічну «екзотичність». Дані розділи побудовані за одним фактурним принципом — квінтовий та квартовий органний пункт у великій октаві, тріолі четвертками по тонах акордів у середньому регістрі, мерехтливі тріолі восьмими, що своїм верхнім контуром окреслюють мелодію голосу. В якості гармонічних барв виступають великий мажорний нонакорд, зменшений та малий мажорний септакорди (у серединних побудовах — малий мінорний септакорд). Характерними є також чотиритактові зсуви органного пункту та, відповідно, усіх верхніх шарів (напр., хід баса в експозиції розділу «Наче тут паслися гуси»).

Зрозумілим стає колористичне наповнення саме цих розділів, пов'язане з текстом. У першому Ревуцького приваблюють цікаві порівняння, а другий надихає символічною спрямованістю тематики.

Як згадувалось, твір — цілісний за структурою і має просту тричастинну форму. Подібно до розділу соло меццо-сопрано, де тоніка фактично була відсутня, тут вона є, але у вигляді збільшеного тризвука. Така особливість надає їй колористичного забарвлення, послаблюючи функціональну роль як опори.

Вокальна тема «Спала природа» інтонаційно ускладнена при відносній спрощеності супроводу (в експозиції). Її початковий чотиритакт охоплює діапазон збільшеної квінти (за звучанням), інкрустований хроматичними модифікаціями щаблів. Як наслідок, її візерунок має витончено-примхливі обриси. Фортепіанна партія зберігає неспішно-заколисний плин за допомогою м'якого погойдування тріольного рисунка на інтонаціях збільшеного тризвука, малого ввідного секунд акорду.

Невід'ємною складовою стилю Ревуцького є звернення до народної пісні як до глибокого джерела — Початку всіх початків. Її образно-інтонаційне багатство композитор висвітлює засобами сучасної йому музичної мови.

Цикл обробок «Галицькі пісні» (1926) відзначається сміливими гармонічними барвами, зіставленням в межах однієї обробки різноманітних фактурних пластів, вплетенням в музичну тканину тонких звукозображальних деталей, що водночас сприяють поглибленню, психологізації образу.

В обробці «На вулиці скрипка грає» Ревуцький шляхом наслідування гри народних музик створює у вступі виразний колористичний фактурно-гармонічний пласт. Чергування «порожніх» квінт a — e на віддалі двох октав разом з квінтовим ходом d—a (т. 1) підсилене терпкістю співзвуччя фригійського забарвлення b—d—c (т. 2). Цікаво гармонізовано мелодію у третій строфі, де наголошується барва великого мажорного септакорду.

Настрій наступної обробки «Я в квартироньці сиджу» — відчуття прихованого трагізму, безнадії очікування милого, що навряд чи повернеться додому — підсилюють гостродисонуючі співзвуччя чи терцевий рух (тт. 14, 16) у низхідному напрямку, ускладнений звучанням великого мажорного нонакорду з пропущеною квінтою.

[1] Твір написаний в 3 — 5-частинній формі з ознаками рондоподібності. Роль рефрену виконує початкова тема-вигук «Снігу, ой снігу якого».

[2] В експозиційному викладі кожен чотиритакт розкладається на дві побудови по два такти (за мелодією).

Психологічну кульмінацію пісні ("Та чи ся поверне") композитор оформив таким улюбленим в імпресіоністів застигло-статичним ланцюжком паралельних тризвуків з виділеною чистою квінтою у нижньому регістрі, що рухаються спочатку вгору по щаблях фригійського ладу (від а), а потім так само пощаблево повертаються назад до вихідної точки. Подібний рух паралельних акордів завершує твір — на тонічному басі проходить висхідний ряд квартсекстакордів в середньому голосі до збільшеного тризвука на ♭ VI ст. з розв'язанням у тоніку.

*Д. Ревуцький. Мал. М. Маловського, 1962*

Протягом розгортання однієї строфи даної обробки тричі змінюється фактурний план фортепіанної партії, щоразу уточнюючи той чи інший відтінок тексту. На зміну початковій підголосковій співучій поліфонії приходить декоративне арпеджіато вертикалей. Наступна ж інструментальна інтерлюдія об'єднує два різні, протилежні за спрямуванням фактурні пласти: тонке філігранне мереживо шістнадцяток у правій руці, що з дзвінкої четвертої октави, поступово кружляючи, спускається, та широкі басові ходи лівої руки, які, навпаки, з великої октави піднімаються догори, зустрічаючись в межах однієї октави з партією правої руки. Отже, і фактурний план з його протиставленням регістрів, щільністю музичної тканини сприяє драматизації образу: короткочасний вихід за межі замкненого квадрату «квартироньки», що наче стежить за летом думки героїні, підкреслює наступне повернення до «тісноти» обмеженого, замкненого простору, поглиблюючи безвихідь настрою пісні.

Дві лінії, знайдені Ревуцьким у вокально-симфонічній поемі «Щороку» та «Галицьких піснях», — з одного боку, замилування красою рідної природи, поетичне змалювання пейзажних картин і, з другого, — нове переосмислення народнопісенних джерел, висвітлення їх крізь «кольорове скельце» свіжих виражальних засобів, — органічно поєдналися в Другій симфонії.

Одним з ключів її розуміння, що допомагає розкрити глибину задуму, міг би бути аналіз з позицій синтезування національного мислення з рисами імпресіонізму.

Вже образний світ виявляє правомірність такого поєднання. Тут наче зливаються образи природи, чарівні картини рідного пейзажу з внутрішньо багатим світом людини, яка не мислить себе без зв'язку з природою. Чи не це вражає нас у текстах народних пісень, увесь розвиток сюжету яких будується на постійних паралелях явищ природи та життя людини, де подружня вірність усоблена в парі голубів, де дівчина асоціюється з калиною, а парубок — з кучерявим дубом ...

Ой там на горі, в шовковій траві,
Ой там сиділи в парі голуби.
Із високих гір прилетів сокіл,
Розбив, розлучив з пари голубів ...

Так і у Ревуцького: три частини симфонії — це три різні пейзажні картини, написані при щораз новому освітленні. Ранок, перші промені сонця, райдугою віддзеркалені в краплинах роси... Вечір, в м'яких пастельних тонах... День, наповнений соковитими барвами... Одночасно, це і три пори року — весна, літо, осінь, — що в народному світовідчутті сто-

ять поруч з людським життям: юність, з її першою пробою крил; молодість, овіяна поезією, чарами кохання; зрілість, сповнена енергією праці, пожинанням її плодів. Але передусім це і три стани душі: радісно-здивований, що із захопленням відкриває для себе безмежний світ; спокійний чи ніжно-замріяний, занурений у споглядання; енергійно-життєствердний, залучений до загального потоку масових веселощів. Як досягає такої єдності композитор? Єдності злиття людського і природного, психологічного і пейзажного, суб'єктивного та об'єктивного?

Певно, завдяки новому підходу до фольклору, пропущеного крізь призму імпресіоністичного досвіду (це стосується лише перших двох частин).

Вибираючи народні мелодії для тематизму, Ревуцький шукає і знаходить в них точки дотику з імпресіонізмом, виявляючи не зближення двох різних площин, а феномен проростання зсередини: ладова своєрідність, мінливість, мерехтливість мелодичних тонів — явище, водночас існуюче і в народній пісні, і в системі імпресіонізму.

Як м'які переливи барв сприймаються два прозорі акорди вступу. Свіжа і хистка гармонічна послідовність, витонченість оркестрового колориту з весняно-світлою барвою арфи породжують відчуття пробудження й очікування. А далі, на мерехтливо-вібруючому, наче пронизаному струменями повітря тлі фігурацій засурдинених струнних вступає у соло фагота тема головної партії. Вона одразу ж інтригує своєю загадковістю, неоднозначністю. Насамперед, у ладовому відношенні. Мінливість коливання між двома опорами (dis та gis), що лише наприкінці прояснюється тональним центром (E—dur), надає їй певної невизначеності і водночас багатозначності, можливості різного ладового тлумачення надалі. Так, вже у наступному проведенні в англійського ріжка (ц. 1, тт. 7—10) ладова основа ускладнюється, окрім невизначеності тональної опори ще й зсувом на півтона вниз тріольного мотиву. І так для кожного подальшого проведення теми автор знаходить щораз нове ладове тлумачення та свіжі барвисті нюанси. Друге (канонічне) проведення (ц. 1, т. 2) розцвічується секстольною фігурою з опорою на малий мінорний септакорд. В розробці тема проводиться в натуральному е — moll. А початок репризи вражає політональним ефектом: в темі підкреслено опорний тон g, тоді як фігурації супроводу звучать в а — moll.

Така ж оригінальна й структура теми. В основі шеститактового періоду — коротка двотактова поспівка-мотив, варіантно обіграний далі в обсязі зменшеної квінти. Вузький діапазон п'ятизвучного мотиву веде традицію від архаїчних пластів обрядового фольклору. Паралельно його організація — внутрішня варіантна змінність, певна «відкритість» форми (незважаючи на заключну тоніку) — криє в собі великі можливості для подальшого варіантного розвитку та розширення звукового «простору» теми. Такій багатозначності сприяє і примхливість ритміки з постійним зміщенням акцентів.

У структурно і тонально чітко окреслену, більш «земну» за характером побічну партію Ревуцький вносить теж барвистий штрих: поряд з натуральним V ст. співіснує його понижений варіант (gis, g), поданий як прикраса (мордент). Соковите гармонічне наповнення підкреслює мелодичні опори та кульмінацію теми: смисловий fis гармонізовано зменшеним септакордом, а кульмінація та її спад (тт. 5—7 теми) — нонакордом, малим мажорним септакордом.

Образний зміст обох тем щоразу змінюється залежно від конкретного тембру. Наприклад, перше проведення головної партії фаготом загадкове: звучання цього інструмента в середньому регістрі позбавлене гострої характерності. Наступна поява теми у канонічних перегуках кларнета й англійського ріжка явно «пленерна» (велика роль фігурацій струнних). Інтонування ж її струнними у високому, напруженому регістрі одразу переключає «дію» у внутрішній світ людських почуттів: тема набуває пристрасності схвильованого висловлювання.

І так протягом усієї першої частини: взаємодія різних засобів у варіантному переосмисленні образу створює надзвичайно пластичну кар-

тину, де об'єктивне переходить у суб'єктивне, пейзажність змінюється психологізмом. Показовий епізод розробки Tranquillo, ц. 13. Після напруженої кульмінації звучність спадає, і на тлі витриманих акордів у віолончелей та контрабасів спокійно-розважливо розгортається головна партія. І раптом, ніби несподіване переключення в інший часовий вимір (ц. 14): її інтонації розчиняються у плинних, повітряних пасажах флейти на тлі мінорного квартсекстакорду, збільшеного тризвука, великого мажорного септакорду. Це — як зупинена мить і зачудування нею, що подібно смисловій арці поєднується з аналогічним матеріалом коди. Характер останньої прозорий і просвітлений, плавні фігурації по збільшеному тризвуку та зменшеному септакорду немовби розріджують атмосферу «танучими» звуками.

Звукописний символ другої частини симфонії — вечірній пейзаж, осяяний мерехтінням місячних променів. Перший розділ відзначається ілюзорною стереофонічністю картини, що досягається за допомогою унісонів на відстані двох октав. Спочатку це тремолююче тло високих струнних, на них накладається, ведучи тему, у такому ж розташуванні унісон флейти і фагота. Фантастичний колорит тремоло у значній мірі спричинений застосуванням фрагменту цілотонового звукоряду (у тональності c — moll з фригійським відтінком мелодія від домінанти іде вниз) та мелодичного мінору (g як тимчасова тоніка). На думку М. Бялика, такий «своєрідно використаний засіб оспівування тонічної квінти властивий українським епічним наспівам, зокрема думам. Фригійський лад, елементи якого також наявні в мелодії на початку, притаманний українським ліро-епічним мелодіям. І в цьому — специфічно український колорит даного уривка» (*Бялик М.* Л. Ревуцький. Риси творчості. — К., 1978. — С. 141).

Ладова основа теми бітонікальна (Es—dur—g—moll) і містить ті ж ладові «мерехтіння» (поряд з натуральними вживаються й альтеровані щаблі). Ритмічна структура відзначається імпровізаційною свободою руху завдяки фразуванню: при загальній симетричній будові періоду (з двох чотиритактів) усі мотиви відрізняються розмірами і порушують можливу квадратність.

В переході до основної теми другої частини вичленовується початковий мотив з цитованої народнопісенної мелодії «Ой Микито, Микито» (ц. 25). Викладений паралельними великими терціями (гобой, кларнет), він вносить ще один імпресіоністичний штрих в цілісне музичне полотно. Акварельний відтінок має розвиток народної теми «Ой там в полі сосна»: тут далекими перегуками, відгомонами лунають мотиви теми вступу. М'який характер і оркестрування — легке, повітряне тло тремолюючих струнних та glissandi арфи, репліки дерев'яних (ц. 27). А в гармонії барви нонакорду, малого мажорного септакорду.

Третя частина — темпераментно-запальна жанрова картина, як і перші дві, заснована на народних цитатах. Тут композитор підкреслює саме танцювальну, ритмічно-пружну основу. Тому вже задум її не передбачає використання імпресіоністичних засобів. Ревуцький, демонструючи майстерність варіаційної розробки тем, все ж користується тими прийомами, що були вироблені російською школою. Для загальної концепції такий фінал закономірний. Він логічно завершує поступове прояснення задуму: від мінливості образів, їх багатозначності, плинності переходів настроїв — у картину природи, від почуття — у пейзажну замальовку і до яскравої, чіткої жанровості у життєствердній енергії фіналу. Одначе, на противагу попереднім, ця частина найменш оригінальна за музичною мовою.

Таким чином, поєднавши імпресіоністичні засоби з українськими народнопісенними джерелами, Л. Ревуцький підійшов до своєрідного вирішення проблеми національного стилю. Важливо зазначити, що його пошуки виявились цілковито співзвучними сучасній йому епосі, зокрема, явищу неофольклоризму (Стравінський, де Фалья, Барток, Яначек, Шимановський).

*Ольга КУШНІРУК*

Київ

## *СЕМАНТИЧНЕ ОНОВЛЕННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ XX СТОЛІТТЯ*

*(Із спостережень над фольклоризмом поетичної творчості шістдесятників і учасників Нью-Йоркської групи поетів)*

Аналіз мовних засобів поетів 1960—1980-х років (як материкових, так і діаспорних) свідчить про активне звертання до стилістичної системи фольклору, що знаходить істотний розвиток у творчості згаданих авторів. Використання фольклорних елементів у мовотворчості поетів-шістдесятників та членів Нью-Йоркської групи — одна з небагатьох спільних рис, що об'єднують творчість аналізованих авторів, засвідчують єдність мовно-образного простору української ментальності.

Якщо, скажімо, в народних творах звертання до світу рослин має досить конкретні, виразні, однак дещо обмежені функції (введення читача у світ ліричного твору, створення певного емоційного тла (верба — мотив плачу, сліз, суму), функціонування у складі традиційно-поетичних фразеологізмів (дівчина, як калина; струнка, як тополя, і т. ін.), то в авторській поезії шістдесятників та членів Нью-Йоркської групи вони значно розширюються і ускладнюються. На перший погляд семантично прості і «прозорі», ці образи часто мають глибокий зміст і яскраве емоційне забарвлення. Як зауважив О. Потебня, «за такою видимою простотою приховується значний ступінь складності і узагальненості думки». У сучасних поетичних творах назви рослинних реалій — художніх символів — не звичайні атрибути ліричного пейзажу. Митці слова мислять ними як узагальненими образами, своєрідними національними поетичними категоріями.

Поряд із традиційними у мові усної народної творчості образами «калина», «тополя», «верба», «дуб», «барвінок» тощо словник української поезії шістдесятників та їх літературних побратимів у діаспорі засвідчує також нові слововживання: «липа», «осокори», «горобина», «айстри», «ясмин», «жоржина» та ін.

Одним із найбільш виразних і семантично насичених фольклорних образів є, безперечно, образ калини. Не дивно, що практично всі поети використовують цей образ, актуалізуючи його традиційні значення і наповнюючи новим змістом.

Досліджуючи значення певних символів у слов'янській народній поезії, О. О. Потебня відзначав: «Калина — символ дівочості, краси і любові...»[1]. Простежуючи розвиток цього символу в усній народній творчості слов'ян, вчений дійшов висновку, що з часом символічне «значення калини затемнилося, і вона від дівични і дівочої любові перейшла до значення жінки взагалі і всякої любові»[2].

Продовжуючи стежити за розвитком символічних значень даного образу, можемо відзначити, що в сучасній українській поезії аналізованого періоду їх художній діапазон значно ширший, ніж у фольклорі. У творах поетів-шістдесятників та членів Нью-Йоркської групи образ калини вживається у традиційному уснопоетичному ключі, а також виявляє нові індивідуально-авторські розуміння. Так, безперечно, фольклорно зумовленим є вживання образу калини у значенні:

— «кохання»: «Хтось клятву під *калиною* забуде /Його на інші коси повело» (Руд., П., с. 324);[3]

— «смерть», наближення до кінця: «Аж поки мене понесуть із *калиною* (туди...» (Кост., вибр., с. 311); «*Калина* свічку зацвіте» (Кал., Тр. ал., с. 6); «Та не біжать їм коні із долини, /І порох змок, з очей — *кали-*

[1] *Потебня А. А.* О некоторых символах в славянский народной поэзии. — Харьков, 1914. — С. 36.

[2] Див.: *Там же.* — С. 37.

[3] Список скорочень див. у кінці статті — Г. С.

*новіть*» (Він., Київ, с. 80); «На щиті блакиту/ останній листок *калини*» (Кал., Пр.м., с. 103); «І *калина* у червоній хустці/ Кров'ю сходить по степлілім літі» (Др., Т. І, с. 62); «Серед степу, де горить *калина*, — /могила. Там ридає Україна/ над головою сина: прощавай» (Ст., Дор. б., с.); «Барвистого жовтня кінець/ спалахує іскрами ватра./ І в грудях *калин* і сердець/ щемке усвідомлення втрат» (Осад., С. о., с. 46).

Зв'язок даного образу з народними джерелами дуже відчутний також у тих контекстах, де знаходимо фольклорні мотиви: «У лузі *калиною* стань ненароком» (Руд. П., с. 370); «буть мені, буть /*калиновою* дочкою — /Сопілочкою» (Кал., Тр. ал., с. 10), згадку про народні звичаї та повір'я /«з-під омофору *калини*/ покровительки розмноження/ ми вийшли у світ» (Кал., Тр. ал., с. 185); «І скапає біль — так скапує свічка/ На Спаса в кошик з *калиною*» (Вовк, Березіль, 2"92, с. 16); «калиною сопілка каганцює» (Кал., Тр. ал., с. 6).

Однак, переймаючи уснопоетичну традицію, поети зуміли також семантично і структурно розширити рамки даного образу, надавши йому нового змісту. Як семантичні варіанти символу «калина» народжуються його індивідуально-авторські значення: «Україна — українське», «рідне, дороге, батьківське, святе», протилежне до фольклорного «смерть» — «життя» життєдайне», рідше — «воля», «правда» та ін.

Слід відразу ж зауважити, що подібні художні переосмислення і поетичні оновлення характерні в основному для творчості материкових поетів, причому значною мірою вони зумовлені новими обставинами суспільно-політичного характеру, громадянським спрямуванням поезії шістдесятників. У творах поетів Нью-Йоркської групи ми не знаходимо подібних семантичних трансформацій.

Найпоказовішими поетичними переосмисленнями фольклоризму «калина» є його значення «Україна, українське» та «рідне, дороге, батьківське, святе». Однак, при видимій близькості ототожнювати чи об'єднувати їх було б неправомірним, оскільки в певних контекстах їх емоційно-оцінна функція доволі різна. Якщо означення рідного — однозначно позитивні, то образ калини як України може бути як позитивно, так і негативно забарвленим. Пор.: «Я [земля] ваша мати — з пальмами, *калинами*» (Др., Т. І, с. 137); «насняться мені сни солодкі з *калиною*» (Др., Т. І, с. 159); «Запрошує гостей на обійстя *калина*» (Кал., Пр.м., с. 50); «Наді мною *калиноуста* Лада / схилилась вишневою *калиною*» (Кал., Пр. м., с. 63); «Помолімося мріям нашим дочасним/ під пречистою *калиною*» (Кал., Пр. м., с. 81); «А воно *калина*/ моя батьківщина/ а я її *калинець*» (Кал., Пр. м., с. 340) і — «десь під грудьми пече гірка *калина*/, сміється божевільна Україна/ у смертнім леті на чужім крилі» (Ст., Дор. б., с. 162). Якщо у першій групі прикладів позитивна емоційна оцінка підсилюється епітетами «солодкі», «пречиста», художньо-образними елементами «мати», «сни», «мрії», «гості» мотивом молитви, регіоналізмом «обійстя», що вживається для зображення реалії українського побуту і особливо увиразнює образ рідного дому, то у другій спостерігаємо абсолютно протилежне. Нагромадження негативно-оцінних епітетів («гірка», «божевільна», «смертний», «чужий»), мотив болю, виражений дієсловом активного стану «пече», божевільного сміху — все створює загальну атмосферу гнітючості, приреченості.

Суттєва зміна семантики фольклоризму при збереженні його форми спостерігається у тих нечисленних, але стилістично виправданих художніх модифікаціях образу «калина», де він має індивідуально-авторське значення «життя», «життєдайний», «рятівний»: /«Та біла земля під зимовим наркозом/ женьшенем *калини* врятує мене» (Др., Т. І, с. 226); «Ген-ген весна веселиками лине./ Вітай її усмішкою, *калино*» (Гн., Нове, с. 193); «На колимськім морозі *калина*/ зацвітає рудими слізьми» (Ст., Дор. б., с. 161); «Серед мозаїки і просені/ *Калина* в мене на душі» (Осад., С. о., с. 112); «воля» /«У наших державах панує культ/ припалої ниць *калини*» (Кал., Пр. м., с. 77); «Християнську кров пролляли/ заки *Калину* підняли» (Кал., Тр. ал., с. 144); «Тебе твій край оцінить же»/ Сліди ворожать на долоні./ *Ка-*

*лини* рана у гаю./ Чуття звеличить благородні/ Спів соловейка у маю» (Осад., С. о., с. 69); «У білій стужі сонце України./ А ти шукай — червону тінь *калини*/ на чорних водах — тінь її шукай» (Ст., Дор. б., с. 48); «правда, істина» /«від одкровення/ *калинової* сопілки/ кров стигне» (Кал., Пр. м., с. 340).

Наведені приклади — яскрава ілюстрація того, що процес оновлення фольклоризмів охоплює не лише сферу лексичної сполучуваності усталених уснопоетичних образів, а й текстову їх взаємодію з іншими символами та поняттями. В даному випадку маємо на увазі суспільно-політичну лексику, або слова чи вирази, що в поезії шістдесятників сприймаються як певні символи явищ суспільно-політичного життя: «зима», «мороз» — це душевний холод, зневіра, відчай, навіть смерть; «весна» — відродження життя і надій, сподівання нової «відлиги»; «колимський мороз» — однозначно неволя, заслання, смерть та ін.

Аналогічний образу «калини» такий характерний символ української народнопісенної мови як «тополя» теж вийшов за межі словника пейзажної інтимної лірики і почав вживатися у різних семантичних варіантах із відповідною диференціацією експресивної і стилістичної виразності.

У мові усної народної творчості «тополя» — це, як правило, художньо-зображальний елемент опису, пейзажу, часто - один із компонентів психологічного паралелізму чи порівняння. У мовотворчості поетів-шістдесятників та членів Нью-Йоркської групи — це невід'ємний атрибут України, функції якого коливаються від звичайного зорового образу аж до складних метафор та символів.

Слід одразу ж зауважити, що порівняно з образом калини, образ тополі значно поширеніший у творах поетів діаспори. Можливо, це зумовлено певним політичним підгрунтям першого: ставши одним із символів боротьби за волю України, він часто вносить у контекст відповідне емоційне забарвлення, надає поезії громадянського пафосу. Члени ж Нью-Йоркської групи декларували свою повну відмежованість від політичних справ: «Звертались ми майже виключно до особистих тем, свідомо цураючись патріотичних»[1]. Очевидно, саме тому образ тополі як атрибута українського пейзажу досить поширений у творах цих поетів: «До неба зводить руки/ *тополі* позив високий» (Руб., К. І, с. 103); «в рудих черничих рясах товпились *тополі*» (Бойч., Мандр. тіл., с. 53); «довга *тополя*/ з брязкальцями зір» (Вовк, Меандри, б/с); «На горбі хата й чорна *тополя*» (Кил., Л. І с., с. 29); «*Тополі*/ кидають тінь довгих вій/ на горби» (Тарн., У РА НА, с. 95).

Як стрижневий елемент образу зорового сприйняття він характерний також і для мовотворчості шістдесятників: «*Тополі* там у небо вигули» (Др., Т. І, с. 273); «У мовчазливу готику *тополі*» (Кост., Вибр., с. 208); «*тополі* білим листям лопотять» (Кост., Вибр., с. 308); «*Тополь* золоті кунтуші» (Др., Т. І, с. 110); «Отут, де сумно опустили віти/ стрункі *тополі* на твердий обліг» (Сим., Леб. м., с. 57); «*тополі*,ʻнемов списи, 1) Підняли свої вістря вгору» (Сим., Леб. м., с. 114); «*Тополь* дівочих золотисті стріли/ Тримали Сонце над блакитним днем» (Др., Т. І, с. 126).

Використання фольклоризму «тополя» у народнопісенному плані відбувається у двох напрямках (на жаль, приклади нечисленні): — символ самотності: «В поле, де *тополя* мріє одинока» (Сим., Леб. м., с. 157) — пор. з образом тополі у творчості Т. Шевченка; — мотив розмови з тополею: «Розкажи, *тополе*, не ховай од всіх/ Чому слабне вітер в кучерях твоїх» (Сим., Леб. м., с. 157).

Логічно близьким до наведеного фольклорного мотиву розмови з деревом, як рівним собі, але семантично складнішим і експресивно насиченішим є художній прийом зображення єдності людини і природи. Безперечно, обидва ці художні засоби мають спільний корінь: вони беруть свій початок у анімалістичному світогляді, коли людина ще остаточно не виділила себе із світу природи. У поезії сучасних авторів ця первісна ос-

[1] *Тарновський Ю. Я* маю вісім очей... — Індоєвропа. — 1991. — № 1.

нова інтегрувалася з усвідомленням людини самої себе як органічної частини навколишнього світу, художнім елементом якого в даному випадку є тополя. Щодо ліричного героя, вона виступає сестрою, супутницею, просто усобленням чогось рідного і близького: «Обійму, мов сестрицю, *тополю*» (Руд., П., с. 172); «Та ще хочеться до *тополі* щокою, як є, притулитись» (Др., Т. І, с. 201); «Ідуть мої супутники — *тополі*» (Кост., Вибр., с. 215); «Верби й *тополі*, діброви й гаї)... Гордо я вас називаю — «мої»./ «Щиро вважаю вас рідними» (Сим., Леб. м., с. 82); «Оглядаються на мене *тополі*» (Кост., Вибр., с. 398).

Що стосується індивідуально-авторських переосмислень даного фольклорного образу, то слід зазначити, що вони рідко виходять за межі окремих ідіостилів. Маємо на увазі, що хоч спектр оновлених символічних значень фольклоризму «тополя» і похідних від нього досить широкий, однак це поодинокі приклади, що не стали загальнопоетичними символами. Наведемо деякі з них:

— рослинна реалія України: «*Тополі* українські величаві/ Докірливо гойдаються над ним» (Сим., Леб. м., с. 57); «І якщо впадеш ти на чужому полі,/ Прийдуть з України верби і *тополі*» (Сим., Леб. м., с. 12);

— символ смерті: «Все обійти і все знайти./ Аж поки в головах *тополя*/ Не прошумить за два хрести» (Др., Т. І, с. 87);

— символ кохання: «лагідністю твоєю шумлять *тополі*» (Руб., К. І., с. 137);

— епітет на позначення дороги: «чутко гомін *тополиних* трас» (Кост., Вибр., с. 300); «Даруй мені над шляхом *тополиним*/ важкого сонця древню булаву» (Кост., Вибр., с. 315);

— символ чогось ніжного, вразливого: «Моєї наївної віри/ тонкий *тополиний* стан» (Др., Т. І, с. 121);

— ознаки чогось безмежного, високого: «І вічність *тополина* стала поруч» (Др., Т. І, с. 80);

— засіб зображення психологічного стану: «*тополі* самогубний лемент» (Руб., К. І., с. 33);

— елемент ускладненої метафори: «в зоряному соборі/ *тополі* шепчуть молитву» (Вовк, Триптих, с. 39); «Осінь... перемотує літо на чорні котушки *тополь*» (Кост., Вибр., с. 320).

Окрім аналізованих вже «калини» і «тополі», в мові української поезії 60 — 80-х років XX століття функціонує такий поширений фольклорний образ як «верба». Хоч використання його досить часте, проте щодо експресивного заряду та семантичної наповненості він поступається попереднім. Стилістичні функції та символічні значення його доволі одноманітні. Як правило, «верба» вживається для створення конкретно-чуттєвого образу-символу рідної сторони. Це можуть бути просто зорові образи чи пейзажі, на регіональну віднесеність яких вказує саме мікрообраз «верба»: «Ставок і *верби* в дзеркалі води» (Гн., Нове, с. 108); «*Верба*, від крапель кришталева» (Кост., Вибр., с. 50); «Розглогі *верби*. Затишок і тіні. Під ними тихо плещеться ріка» (Сим., Леб. м., с. 76); «Є тихі *верби* над рікою» (Руд., П., с. 171); «старі *верби* поприклякали/ біля плащаниці ставу» (Вовк, Триптих, с. 39); «І тоді між *вербами*, тоді/ Пробігають кола по воді» (Руд., П., с. 94); «Змертвіла *верба* видимає з води/ Скам'яніло-потужний оголений стан» (Руд., П., с. 87); «Поприсідали *верби* у воді» (Ст., Дор. б., с. 25); «Ще природа заспана і гола,) А *верба* аж міниться» (Гн., Нове, с. 84); «На плечі річку, мов сакви, *верба*/ Й туди, де вже самі човни та баржі» (Анд., Кав., с. 98). Звертає на себе увагу традиційна лексична сполученість образу «верба» із семою «вода», що актуалізується у значеннях «ставок», «ріка», «краплі», «повінь».

Значно рідше образ рідної землі, створюваний фольклоризмом «верба», конкретизується топонімами «Україна», «Дніпро»: «За *вербами* хвилюється Дніпро» (Руд., П., с. 226); «Я знов уявлю, що стою під *вербою*/ В селі на моїй Україні» (Руд., П., с. 260); «І якщо впадеш ти на чужому полі,/ Прийдуть з України *верби* і тополі» (Сим., Леб. м., с. 12).

Наступний приклад засвідчує поширений фольклорний мотив перетворення дівчини у дерево (в даному випадку — у вербу): «І я *вербою* зазеленіла/ Своїм волоссям хлопця укрила» (Сим., Леб. м., с. 159).

У традиційно народнопісенному ключі витримане також вживання образу «верба» як символу суму, журби, плачу: «Але, поринувши в журбу,/ *Вербиця* не засне» (Руд., П., с. 100); «А *верба*, як сива удовиця,/ весняного воскресіння жде» (Руд., П., с. 91); «Тремтінням удовиної сльози/ мене зустріла схилена *верба*» (Руд., П., с. 151); «*верби* похилилися додолу» (Кост., Вибр., с. 134); «Будуть вік стояти біля броду/ Посивілі *верби*-матері» (Сим., Леб. м., с. 111). Основний мотив суму, журби підсилюється також іншими лексичними компонентами даного контексту: мікрообразами «сльоза», «брід», «удовиця», «тремтіння», епітетами «схилена», «сива», «посивілі», дієсловом «похилитися» тощо. Як бачимо, досить характерним і показовим є також співвіднесення фльклоризму «верба» з образом нещасливої жінки, матері, вдови.

Як зазначалося вище, мовотворчість поетів-шістдесятників та членів Нью-Йоркської групи засвідчує також використання назв рослин, не так часто вживаних у фольклорному мовленні або зовсім йому не властивих. Проте, зважаючи на обмежений обсяг даного дослідження ми не змогли детально зупинитися на їх аналізі.

Образи «чужина», «чужий» асоціативно тісно пов'язані з образом України, рідної землі. Вони утворюють своєрідну антонімічну пару, компоненти якої носять абсолютно протилежне емоційне забарвлення. У поезії шістдесятників та членів Нью-Йоркської групи це протиставлення особливо актуалізувалося завдяки суспільно-політичній ситуації, в якій довелося жити і творити поетам цього покоління.

Про стилістичну вагомість і виняткову експресивну насиченість даного образу свідчить надзвичайно часте його вживання у поезії аналізованого періоду. Семантичне поле «чужина» поширюється іменниками *чужаниця, чужинища;* прикметниками *чужий, чужинецький, чужинний;* дієприкметником *очужілий;* дієсловом *чужіти.*

У мовній практиці шістдесятників (особливо представників так званої «табірної» поезії) і авторів діаспори цей образ — один із найбільш психологічно, а то й політично навантажених. Значення «ворожий», що лише зрідка прочитується у фольклорних творах, стає основним, очевидно, у зв'язку з конкретною тематикою і глибиною соціальних мотивів. Відповідно до цього увиразнюються і диференціюються семантико-стилістичні функції образів «чужина», «чужий». Так, наприклад, первинне значення фольклорного образу «чужина» — «нерідна земля», «те, що знаходиться поза межами України» — зазнає складних художніх трансформацій, деталізується, наповнюється конкретно-чуттєвим змістом, підсилюючи основне значення образними деталями. Для шістдесятників-дисидентів «чужина» — це неволя, безнадійна відірваність від усього рідного, нестерпний біль душі, і, нарешті, смерть. Це те, що сприяє духовному і фізичному занепаду людини: «І вже болить душа на дуб здубіла/ у *чужинищі*, ой, у *чужині*» (Ст., Дор. б., с. 158); «Колони й колони — в німій *чужині*,/ Знеможені й гнані, ідуть крізь хуртечі» (Гн., Нове, с. 39); «вже ослонився безокрай *чужинний*./ Бо вже *чужинецький* ощирився край» (Ст., Дор. б., с. 196); «Я без любові нидію і гину,/ Закинутий в холодну *чужину*» (Гн., Нове, с. 147); «прийшов приблуда із *чужого* світла, щоб нас розтяти слова наглим вістрям» (Руб., К. І., с. 25).

Ще виразніше експресивне забарвлення образу «чужина» виявляється у тих контекстах, де він виступає символом неминучої і гіркої смерті у неволі: «Нема, як смерть на *чужині*» (Гн., Нове, с. 90); «помремо на чужині,/ шукавши отчого порогу» (Ст., Дор. б., с. 73); «А вас привіз *чужий* пором/ Туди, де плине мертва Лета» (Руд., П., с. 149). Як бачимо, модель поєднання компонентів у даних поетичних контекстах («чужина» +

«смерть», «померти», «мертвий») максимально зорієнтована на створення цілісного, негативно забарвленого образу неприйнятного, навіть ворожого для людини середовища.

У всіх наведених вище прикладах образ чужини — узагальнений, збірний. Більш детальна його конкретизація спостерігається у тих творах, де «чуже» протиставляється рідному, батьківському, причому тут простежується чітка поляризація емоційних оцінок зіставлюваних явищ: символ рідного — позитивне, чуже — негативне: «А часом і *батьківське* поле побачу,/ Таке дороге у *чужому* краю» (Руд., П., с. 225). Ще виразніше це протиставлення виявляється там, де зображено фізичну і психічну несумісність даних явищ. Так, традиційний уснопоетичний образ зорі — символа-нагадування про рідну землю — в інтерпретації Л. Костенко дещо семантично ускладнений: «Над *чужиною* тій зірці сходити гірко» (Кост., Вибр., с. 222). Цікава роль в даному контексті належить обставині способу дії *гірко*, що, власне, і є показником болючої несумісності двох основних мікрообразів — «чужини» і «зірки» як нагадування про рідний край.

Однією з найцікавіших рис сучасної поезії є семантичне оновлення фольклорних образів, переосмислення їх у новому ключі. До таких належать нові синонімічні відношення семи «чужина» та характеристика людини як чужої самій собі.

Щодо встановлення нових синонімічних відношень, то вони реалізуються завдяки активному використанню топонімів та парафрастичних сполучень. Художньо-образними конкретизаціями абстрактного поняття «чужина» виступають «Сибір», «Колима», «Мордовія», «Соловки», «Урал», «Воркута», також словосполучення «соловецькі келії», «мордовські сніги» та ін.: «Ідуть із *Воркути* і *Колими*/ Вугільно-чорні невмирущі люди» (Руд., П., с. 85); «виє зав'югою *грім-Колима*» (Ст., Дор. б., с. 138); «*Сибір. І соловецькі келії*./ І глупа облягає ніч/ пекельний край і крик пекельний» (Ст., Дор. б., с. 18); «світ обступає стокрик — *Колима*» (Ст., Дор. б., с. 139).

Інколи для увиразнення стилістичної функції топоніми вживаються у значенні загальних назв: «І не скарать тебе душителям/ *сибірами* і *соловками*» (Ст., Дор. б., с. 19).

У поезії діспори подібні образи зустрічаються значно рідше, однак і там топоніми переліченого типу співвідносяться з поняттями чужини, неволі, страждання: «*Сибір — Урал*/ Журба — печаль» (Вовк., І. У., с. 43).

Поетичним оновленням образу чужини і чужого є також усвідомлення ліричним героєм себе як чужорідного у навколишньому середовищі, у світі, як чужого самому собі. Ліричний герой відмежовується від усього, що далеке, незрозуміле чи вороже йому: «Хай *чужина* живе сама для себе — /Не для мого пера» (Руд., П., с. 176). Однак не лише у Сибіру і на Соловках, але й у світі, просто у житті він почуває себе чужинцем: «Та хоч привабив світ ночей гостинцем,/ хоч прикував тебе тягар речей, — залишишся ніяковим *чужинцем*» (Руб., К. І., с. 135). Ще більше експресивне навантаження та емоційна виразність закладені у статичній ознаці психологічного стану людини, вираженій дієприкметником: «Мені здається, що живу не я,/ а інший хтось живе за мене в світі/ в моїй подобі/... *Очужілий* в своєму тілі» (Ст., Дор. б., с. 43).

Найвищого вияву експресії образи «чужина», «чужий» досягають у тавтологічних зворотах. Очевидно, цей засіб семантичного підсилення запозичений із народних пісень, особливо зарбітчанських. В уснопоетичній мові він зустрічається лише в одному варіанті — «чужа чужина». Творчо освоюючи фольклорні мовні традиції, поети-шістдесятники та автори з діаспори значно розширили ряд тавтологічних сполук із стрижневим компонентом «чужина» і збагатили його новими відтінками значень: «*Чужинець чужіший* від мене» (Кил., Л. І с., с. 56); «Обабіч — *чужаниця-чужина*» (Ст., Дор. б., с. 199); «Під кожним під крилом — *чужа чужина*» (Ст., Дор. б., с. 199); «В *чужій* душі усе було *чуже*» (Кост., Вибр., с. 308); «І не про мене/ *чужіти в чужаниці-чужині*» (Ст., Дор. б., с. 98).



6* 6-267

Спостереження над функціонуванням фольклоризмів у мові української материкової та діаспорної поезії 60—80 років XX ст. дають змогу визначити їх роль як важливих засобів формування національного стилю літератури, завдяки яким виявляється етнічна духовність як у змісті, так і у формі.

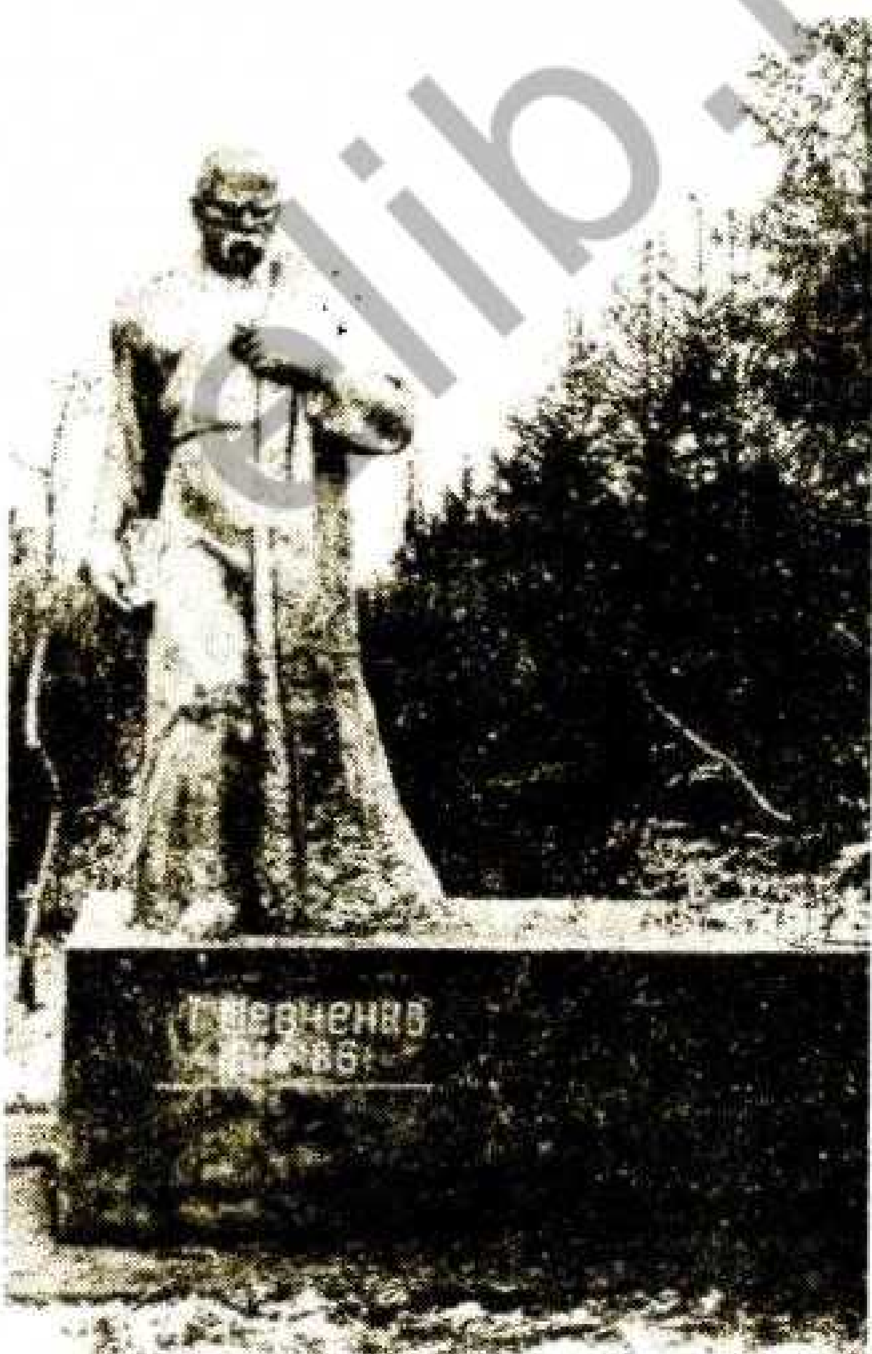
Художні образи з семантично-структурними ознаками уснопоетичності у мовній тканині твору існують невіддільно від інших його складових, це вагомий елемент загальної семантичної будови вірша. Освоюючи фольклорні джерела як основу для подальших перетворень, поети не просто переймають народні традиції, а й надають своїм стилізованим образам сучасного змісту.

*Галина СЮТА*

Київ

СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

| | |
|---|---|
| 1. Андієвська Емма. Каварня | Анд., Кав. |
| 2. Бойчук Богдан. Мандрівка тіл | Бойч. Мандр. тіл |
| 3. Вовк Віра. Іконостас України | Вовк., І. У. |
| 4. Вовк Віра. Меандри | Вовк, Меандри |
| 5. Вовк Віра. Триптих до циліндрованих картин Юрія Соловія | Вовк, Триптих |
| 6. Гнатюк Іван. Нове літочислення | Гн., Нове |
| 7. Драч Іван. Вибрані твори: В 2-х томах. Том І | Др., Т. І. |
| 8. Калинець Ігор. Пробуджена муза | кал., Пр. м. |
| 9. Калинець Ігор. Тринадцять алогій | Кал., Тр. ал. |
| 10. Килина Патриція. Легенди і сни | Кил., Л. і с. |
| 11. Костенко Ліна. Вибране: Поезії | Кост., Вибр. |
| 12. Осадчий Михайло. Скитський олтар | Осад., С. о. |
| 13. Рубчак Богдан. Крило Ікарове | Руб., К.І. |
| 14. Руденко Микола. Поезії | Руд., П. |
| 15. Симоненко Василь. Лебеді материнства | Сим., Леб. м. |
| 16. Стус Василь. Дорога болю | Ст., Дор. б. |
| 17. Тарнавський Юрій. У РА НА | Тарн, У РА НА |



# *ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ*

## *ПРАЦЯ ПРО СТАРОДАВНЄ НАСЕЛЕННЯ ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНИ*

*Шилов Ю. А. Прародина ариев. — К., 1995. 674 с.*

Проблема походження і ранньої історії індоєвропейців і, вужче, окремих гілок цієї стародавньої етнічної спільноти на сьогодні є однією з найбільш дискутованих у європейській і якоюсь мірою світовій науці. Нова праця Ю. Шилова відзначається панорамністю та широтою погляду на дану проблему. Читаючи її, ніби підіймаєшся разом з автором над Циркумпонтійським регіоном і бачиш з висоти прадавні культури й народи, які їх творили протягом чотирьох тисячоліть перед Різдвом Христовим.

Книга присвячена пошукам прабатьківщини індоіранських народів, відомих під назвою аріїв, яку різні дослідники поселяють в тих чи інших регіонах Східної Європи, Передньої й Середньої Азії. Однією з імовірних територій, де сформувалися протоарії, в працях науковців називалася й територія України, хоча більшість вчених схилялися до середньоазіатської чи північноіранської прабатьківщини. І ось Ю. Шилову в результаті проведеного аналізу археологічного матеріалу, а також використання досліджень лінгвістів, вдалося зробити переконливий висновок про те, що пошукувана прабатьківщина стародавніх індоіранців знаходиться саме на території України. Це, зокрема, українські причорноморські степи та прилеглі території Росії й Молдови, де складний синтез племен хемі-обинської і старосільської культур з творцями ямної, катакомбної та зрубної культур привів до формування давньої арійської спільноти.

Шлях, яким пішов дослідник, нетрадиційний. У своїй роботі він відштовхується від тези свого вчителя, відомого українського археолога В. Даниленка про те, що «німі» археологічні пам'ятки, зокрема курганні могильники Північного Причорномор'я, слід «примусити заговорити»: «розшифрувати міфи, відображені в малюнках, святилищах і могилах гіпотетичних аріїв і зіставити їх із священними текстами Ірану та Індії» (с. 5) Справа в тому, що завдяки фіксації в письмових пам'ятках («Авеста» і особливо «Рігведа») та безперервності культурної традиції народів Індії і частково Ірану до нас дійшла практично майже повністю ідеологічна система стародавніх аріїв — їх релігія, міфологія і певною мірою пов'язані з ними ритуали. Її й слід було віднайти, «прочитати» в археологічних пам'ятках. Треба відзначити принципову вірність такого підходу. Справа в тому, що речі матеріальної культури в архаїчному і традиційному суспільствах мають великий ступінь семіотичності. В умовах відсутності спеціалізованих семіотичних систем для передачі культурної інформації засобами як синхронної, так і діахронної культурної трансмісії служили всі реалії культури. «Природному й культурному оточенню людини (елементам ландшафту, начинню, частинам житла, їжі, одягу і т. д.) надавалося знакового характеру. Всі ці семіотичні засоби разом з мовними текстами, міфами, термінами спорідненості, музикою та іншими явищами культури володіли єдиним і спільним полем значень, в якості якого виступала цілісна картина світу»[1]. В архаїчному суспільстві всі речі матеріальної культури становлять собою текст «запису» міфології того чи іншого етносу. Сам процес виготовлених предметів матеріальної культури в архаїчну епоху входив до загальної космологічної схеми, як своєрідне продовження операцій по символічному створенню чи відтворенню всесвіту[2]. Це тим більш імовірно, оскільки майстри — виробники речей — виступали в якості земних

[1] *Байбурин А. К.* Ритуал в традиционной культуре. Санкт-Петербург, 1993. — С. 11; *Його ж.* Семиотический статус вещей и мифология // Материальная культура и мифология / Об. МАЗ. — Т. XXXVII. — Ленинград, 1981.

[2] *Иванов В. В., Топров В. Н.* Проблема функций кузнеца в свете семиотической типологии культур // Материалы всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. 1(5). — Татру, 1974. — С. 88.

іпостасей деміургів і божеств, імітуючи їх діяння, закріплені в тих чи тих міфах[1]. Тому й розкопувані археологами на півдні України курганні могильники, як і речі, що супроводжували небіжчиків, для їх творців просто не могли бути звичайними купами землі й каміння. Такої думки автор дійшов під час своїх численних експедицій.

Не варто перераховувати всі розділи та параграфи дослідження, а також переказувати їх зміст, нехай читач звернеться до книги, яка нараховує більше семисот сторінок тексту й ілюстрацій. Скрупульозно аналізуючи на величезному матеріалі поховальний ритуал, знаряддя, зброю, посуд та інші предмети, що супроводжують похованих, іконографію, саму конструкцію курганів та святилищ, Ю. Шилов «дешифрує» витоки основних міфологем індоіранської і особливо ведійської міфології, а також виявляє прообрази їх персонажів — Врітри, Вішну, Індри, Агні, Адіті та інших. Звичайно, не з усіма висновками автора можна погодитися, певно, вони з часом будуть уточнені й доповнені. Але це закономірно, це розуміє й сам автор, вважаючи, що «абсолютна об'єктивність як і абсолютна істина недосяжні» і своє завдання бачить в тому, щоб «лише наближатися» до них (с. 47). У своїй основі його «дешифровка» й прочитання «текстів» курганних могильників та інших археологічних пам'яток степових культур півдня України IV—II тис. до н. е. заслуговує на увагу. А оскільки витоки індоіранської міфології простежуються в археологічних пам'ятках Північного Причорномор'я, то й творці їх, очевидно, походять звідси. Цей висновок автора підтверджується лінгвістичними даними, з якими зіставляє результати своїх досліджень вчений.

Слід зазначити, що результатами свого дослідження автор зробив суттєвий внесок і у вирішення проблеми походження індоєвропейців, зокрема на користь Циркумпонтійського регіону, до якого входить і територія України. Що ж до застосованої Ю. Шиловим методики, слід зауважити, що вона може бути успішно використана і в інших дослідженнях. Зокрема, думається, вона дала б цікаві результати при аналізі археологічного матеріалу в пошуках прабатьківщини слов'ян. Цей напрямок дослідження здається вельми перспективним, враховуючи те, що як лінгвістичні, так і суто археологічні методи дослідження демонструють на сьогодні певну обмеженість у вирішенні цієї проблеми[2]. У цьому зв'язку цікавими є виявлені Ю. Шиловим ремінісценції арійських традицій у культурі українців — Рахманський великдень, ряд легенд півдня України, що тяжіють до давньоарійських міфологічних сюжетів та ін. Слід гадати, що архаїчний спадок у традиційній культурі українців є набагато вагомішим, проте для його виявлення потрібні спеціальні дослідження.

Дуже цікавими є і простежені автором контакти населення України IV—II тис. до н. е. з близькосхідними цивілізаціями. Як видно з усього, вони буди досить інтенсивними і характеризувалися двосторонньою спрямованістю культурних впливів. Причому це не голослівні твердження сьогоднішніх ура-патріотів про культуртрегерську місію слов'ян, а саме науково встановлені факти двосторонніх зв'язків північнопричорноморських культур з народами та цивілізаціями Малої Азії, Закавказзя й Месопотамії.

Велике значення має й постановка проблеми збереження могил півдня України — цих пірамід степів, які є фактично найстародавнішими спорудами, що дійшли до нас в масі майже не зруйнованими невблаганним плином часу.

Завершують книгу аналітичні роздуми автора, що узагальнюють наведений матеріал. Тут накреслено етнокультурну лінію розвитку протоіндоіранців — аріїв на території, яка через кілька тисячоліть стане Україною, а також їх місце в праісторії Східноєвропейсько-Передньоазіатського регіону. Взагалі деякі положення можуть викликати заперечення. Зокрема, думається, глибшої проробки потребує теза про державу Аратту — Трипілля, а саме детального аналізу соціальних культових та потетсарних структур, які встановлюються на основі всіх доступних джерел, та їх типології в світлі останніх досягнень історії первісного суспільства й стародавнього світу, а також етнографічних порівняльних даних. Не зовсім коректними є й посилання на книгу О. Знойка. Проте все це ні в якому разі не знижує високу наукову цінність монографії Ю. Шилова, яка, безумовно, є дуже вагомим внеском у розвиток української науки і як наукове досягнення належить саме Україні.

*Василь БАЛУШОК*

Фастів

[1] *Балушок В.* Майстер-ремісник та його вироби в народних уявленнях і ритуалі // Родовід. — 1993. — № 5.

[2] Зокрема, слід пам'ятати, що хоча певний зв'язок між археологічними культурами й етносами й існує, проте вони, як правило, не накладаються, а цей зв'язок часто важко встановити (*Арутюнов С. А.* Народы и культуры: развитие и взаимодействие. — Москва, 1989. — С. 42 — 43).

## *УВІЧНЕНА СЛАВА МІСТА РОМЕН*

*Діброва Г., Панченко В. Іллінський ярмарок. — Ромен. —1993. — 110 с.;*
*Головко В. Пізнання. — Ромен, 1993. — 71 с.*

Саме так і хочеться почати невеличку оповідь про місто Ромен, а не про Ромни, як чомусь тепер прийнято писати. А для того, шоб засвідчити, якою була і має бути справжня назва міста, наведу кілька прикладів. «Сулу в Ромні загатили тільки старшинами» (Шевченко), «Іллінський ярмарок в Ромні» (Шевченко), «І книжечок з кунштиками в Ромні накупила» (Шевченко), «Із Ромен попрямував у містечко Сміле» (О. Стороженко), «Ромен вже під половецькими шаблями» (Т. Мирний), «Кричать коло Ромен» (С. Руданський), «Як об Іллі в Ромні» (А. Гребінка), «У Києві не женись, а в Ромні кобил не міняй» (О. Кониський), «...в мальовничому місті Ромні (потім Ромен чомусь-то переробили на Ромни» (О Потебня), «Може, в Ромні...» (О. Вишня), «Роз'їжджаю — Ромен, Прилуки...» (М. Куліш).

Можна навести ще десятки прикладів, де і в старі часи, й новіші вживалася назва Ромен. Гадаю, що буде природно повернутися саме до такого найменування міста — воно виправдане історією.

То чому ж я оце починаю цю статтю про Ромен? А тому шо, перебуваючи тут на літературно-мистецькому святі Тараса Шевченка, всі його учасники були приємно вражені, що в такий скрутний час в невеликому українському місті вийшли аж дві книги заходами місцевого товариства «Просвіта» — «Іллінський ярмарок» Г. Діброви та В. Панченка, і «Пізнання» В. Головка. На обкладинках обох видань зазначено «Ромни». Добре, що відновлюється традиція культурна та мистецька міста, а ще було б приємно і побачити на майбутніх виданнях освячене традицією, в усіх відношеннях правильне вживання імені-назви давнього міста — Ромен.

Ромен пишається своїми синами, дочками. Звідси Ірина Воликівська — з Засулля, що давно злилося з містом. Її голос лунав в оперних театрах Києва, Харкова, Москви, Тбілісі. «Своєю» звуть і Ганну Затиркевич, одну з найвидатніших артисток театру корифеїв української сцени. Вона й покоїться на роменському кладовищі.

Якщо йдеться про культурно-мистецькі події і культурні осередки Ромен, то, в першу чергу, серед них слід згадати капелу імені Леонтовича з її керівником Андрієм Воликівським. Вона заслужила великої шани від слухачів не лише Ромна, а й багатьох міст України. 20-ті роки були ознаменовані створенням роменського театру, яким керував І. П. Кавалерідзе. Тут ще 1918-го року було відкрито пам'ятник Шевченкові роботи того ж Кавалерідзе, а потім невдовзі були поставлені ще два пам'ятники його ж роботи — поневолений і розкутий Прометей, що символізували перемогу народу над самодержавством. Такі ентузіасти, як Іван Кавалерідзе, сприяли розвитку культури, народної творчості.

Відоме ім'я славного роменчанина Народного артиста України Степана Шкурата. Він брав участь у всіх оперних спектаклях Роменського народного театру, а в 30-і роки також завжди виступав у концертах народного хору. Про нього, як видатного кіноактора, відомо не лише в Україні: в багатьох фільмах Довженка, Кавалерідзе йому випадало виконувати головні ролі.

В Ромні 1922 року була заснована філія літературної організації «Плуг», що налічувала до десяти місцевих авторів, які брали активну участь у її роботі. 1924 року роменське видавництво видало збірку віршів талановитого поета Павла Лучанського «Спів землі». До речі, видавництво і місцева газета іменувались тоді «Влада праці».

Капела імені Леонтовича разом з молодими авторами робила подорож по Україні, збираючи за свої виступи кошти на культурні потреби. Федір Ястреба, тодішній редактор, писав мені якось у листі, що капела заслужила похвалу навіть від корифеїв українського театру, які навідувались в це місто.

Роблячи цей невеличкий екскурс в історію міста, мушу хоча б кілька слів сказати і про сучасне культурне життя Ромна. Доброї слави зажив сучасний народний хор. На Шевченківському святі він продемонстрував свою мистецьку зрілість, одержавши високу оцінку видатної співачки Раїси Кириченко, Миколи Кондратюка і учасників свята — Народного хору імені Григорія Верьовки.

Викликали надзвичайне зацікавлення також видані роменцями книги. «Іллінський ярмарок» — це історико-краєзнавчий нарис, який розповідає саме про той ярмарок, на якому побував і Шевченко. Популярно викладено значення ярмарку для економіки того часу. Книжка ілюстрована, в ній подані зокрема карти XVII—XVIII століть. Читачам цікаво познайомитися і з доданими документами, що свідчать про боротьбу за збереження ярмарку в Ромні, проти прибічників переведення його до Полтави, як того забажали тогочасні керівники губернії. В книжці автори торкаються і культури краю.

Ясна річ, що вона не бездоганна, бажано, щоб вона була б дещо більшою і змістовнішою.

Слід було б згадати, що Ромен засновано в княжі часи як один із стратегічних пунктів проти нападів степовиків (вперше згадано в духівниці Володимира Мономаха). Під час татарського лихоліття місто зруйновано і знов поновлено лише у XV столітті, коли

почалась нова хвиля української колонізації на схід; до XVII віку місто належало кн. Корибутам-Вишневецьким. За Хмельниччини Ромен приписано до Миргородського, потім до Лубенського полку; з 1781 року — повітове місто Чернігівського намісництва, Малоросійської і нарешті — з 1802 року — Полтавської губернії. Це дані з т. VII відомої книги «Россия» В. Семенова. Вони були б тут доречними — історичний екскурс був би повнішим.

Автори згадують перебування Тараса Шевченка на Іллінському ярмарку, цитують вислів «це знамените торжище». Враження поета були настільки сильними, що навіть через дванадцять років, перебуваючи на засланні, Шевченко згадав поїздку до Ромен і зробив запис у своєму щоденнику. Там він вперше побачив і почув талановиту гру актора Карпа Соленика. Це так, але враження було неоднозначним, адже в словах «знамените торжище» криється і негативне ставлення до нього — на ярмарок прибувало багато «гулящої публіки», як пише академік Сергій Єфремов у своєму коментарі до перебування Кобзаря на ярмарку. Військові ремонтери — торговці кіньми — одні з тих, що шукали розваг в ті дні разом з іншими категоріями людей, що жили за рахунок трудящого люду. Шевченко засуджує пияк-ремонтерів, а також московських циган, що перед «пьяною публикою... в заключение своего дикогрязного концерта хором пропели: Не пылит дорога...». І далі: «Думал ли великий германский поэт, а за ним и наш великий Лермонтов, что их глубоко поэтические стихи будут отвратительно дико петы перед собором пьянейших ремонтеров? Им и во сне не снилась эта грязная пародия». І в кінці читаємо: «...на третий день моего пребывания в Ромни... выехал из этого омута...»

Не завадило б ширше використати матеріали з рідкісної книги Ф. Николайчика «Ильинская ярмарка в период ее существования в Ромнах», виданої в Полтаві 1907 року, яка була безперечно в руках авторів нарису. Пожвавив би опис ярмарку, побуту, зроблений кн. Шаліковим («Путешествие в Малороссию») в передостанній рік існування ярмарку: це видовище передано досить своєрідно — природа, люди — місцеві та ті, що прибули здалека.

Василь Головко, що працював 35 літ лікарем-хірургом в Ромні, добре знаний роменцями, багато пережив важкого, трагічного. В 1932 році його батьків розкуркулили, викинули родину взимку просто на вулицю з хати. Господарство було забрано до колгоспу, в хату поселився жорстокий активіст. Троє дітей опинились перед загрозою смерті. Батько знайшов притулок в Донбасі, став шахтарем, врятував життя родини. Пощастило Василю закінчити школу, а в 1939 році, на злість колишнім колективізаторам, що викидали дітей з хати, закінчив медичне училище, поступив навіть в Астраханський медичний інститут. Після першого курсу його призвано до армії. 22 червня 1941 року він зустрів солдатом біля Бреста.

Доля була жорстокою до нього — солдат опинився в полоні. Втеча закінчилась Варшавською в'язницею, а потім німецьким концтабором. Лише навесні 1945 року наша армія звільнила його і з діючою армією він рушає на Берлін. Після Перемоги в кінці 1945 року його демобілізували для продовження навчання. Закінчив київський медичний інститут. А далі довголітня праця в Ромні.

Багато пережито, передумано. «Я бачив страждання і смерть навколо себе і все життя шукав відповідь на питання про духовну сутність людини, долю цивілізації...» — пише автор. 1978 року він почав сліпнути, і за кілька років повністю осліп. Лише 1984 року після операції повернувся зір. Ось тоді передумане, пережите і вилилось на сторінки книги. Боротьба добра і зла. Абсурдність багатьох ідей побудови ідеального суспільства. Пізнання, як філософська категорія. Духовний розвиток людини і суспільства. Новий погляд на сутність добра й зла. Всі ці питання не дають спокою людині поважного віку, людині, що все свідоме життя віддала боротьбі з людськими недугами фізичними і важкими недугами суспільства. Отож, роменці не забули добрі традиції своїх дідів, прадідів. І постає історія славного міста Ромен на сторінках нових книг.

Побажаємо їм ще виразнішого слова, сонячних думок, розвитку науки і культури. А що слово і мелодія, наука і культура набирають нових форм, якості, в цьому немає сумніву.

...Творяться нові легенди про вічного Кобзаря, що був у цьому краю, творяться нові пісні. Пагорби Ромна покриває теж легендарний ромен-цвіт... Той цвіт, ті рідні краєвиди, які увічнив і роменський художник Іван Желаєв, що стали надбанням реставрованого краєзнавчого музею, і той цвіт, що викохують роменські дівчата, жінки, старенькі люди, зачаровані «Роменською мадонною», створеною славетним митцем XVIII століття Григорієм Стеценком.

З особливим трепетом зупиняються роменські матері, дівчата перед євангелієм Петра Калнишевського, яке подарував останній кошовий Запорізького війська своїм землякам. Той, що мріяв, кинутий царицею в холодний кам'яний мішок Соловецького монастиря, про волю народу, про незалежну Україну і віддав за це своє життя.

*Олекса ЮЩЕНКО*

Київ

# ХРОНІКА

## НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ «МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ І СВІТОВА КУЛЬТУРА»

16—17 березня 1995 року у Києві відбулася міжнародна наукова конференція «Максим Рильський і світова культура з погляду сучасників», присвячена 100-річчю від дня народження Максима Рильського. Організовано її з ініціативи Відділення літератури, мови та мистецтвознавства НАН України та Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

В конференції взяли участь вчені з Югославії (М. Сібінович), Чехії (В. Жидицький), Росії (В. Гацак), відомі вітчизняні науковці, представники посольств Польщі і Болгарії (повноважний міністр Болгарії з питань культури Васілєв та другий секретар посольства Польщі в Україні — Єва Фіголь, заступник голови товариства болгарської культури «Рдолюбие» Весела Залогіна).

Пленарне засідання відкрив академік НАН України, відомий дослідник творчості М. Рильського — Л. М. Новиченко. Він підкреслив, що метою конференції є глибше висвітлити творчість М. Рильського та її зв'язки з світовою культурою, відкрити маловідомі сторінки його життя і діяльності. Л. М. Новиченко зупинився на питанні М. Рильський і загальнонаціональний поетичний контекст двадцятого століття. Вчений зазначив, що поетичний герой Максима Рильського може бути поставлений поруч з рядом своїх аналогів не лише в українській, але і в усій європейській поезії. Ліричний герой М. Рильського поєднує в собі мікрочастки «горацiанського», «пушкінського», «франківського», «сковородинського» типу.

На пленарному засіданні також виступили Г. Вервес ("М. Рильський і слов'янський світ"), М. Сібінович ("М. Рильський і сербська література"), В. Гацак ("Стилістичні риси, властиві думам"), Ю. Ковалів ("Грані українського менталітету в поезії М. Рильського"), С. Крижанівський ("Людська особистість М. Т. Рильського"), В. Моренець ("М. Рильський і Б. Лятошинський"), Р. Пилипчук ("Мистецтвознавчий аспект епістолярної спадщини М. Рильського"), В. Рубан ("М. Рильський в українському малярстві"), Л. Талалай ("Творчий урок М. Рильського").

Член-кореспондент НАН України, директор Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського О. Г. Костюк зупинився на науково-організаційній діяльності Максима Рильського. З 1944 по 1964 рік М. Рильський очолював Інститут. Разом із невеликим колом однодумців з числа фольклористів, етнографів, дослідників народного мистецтва М. Рильський проводив наполегливу роботу, пов'язану з відродженням народознавства і славістичної науки в Україні (підготовка наукових кадрів фольклористів, етнографів, мистецтвознавців, створення наукових осередків і центрів, налагодження наукових контактів з ученими інших країн та ін.). О. Г. Костюк наголосив на тому, що і сьогодні науково-організаційна діяльність М. Рильського, його досвід у цій галузі ще недостатньо оцінені.

Представники посольств Польщі і Болгарії (Єва Фігель і В. Васілєв) у своїх виступах підкреслили, що в усіх слов'янських країнах знають і люблять М. Рильського. Він відомий своїми власними творами, науковим доробком; крім того, М. Рильський був одним з головних організаторів, керівників і учасників ряду міжнародних конгресів, симпозіумів, конференцій.

На конференції успішно працювали круглі столи: «Творча спадщина М. Рильського та літературно-мистецькі проблеми сьогодення» (головуюча З. Кирилюк); «Мова і стиль творів М. Рильського: теорія та практика перекладу» (головуючий О. Ткаченко), на яких виголошено доповіді Р. Чілачави, Н. Костенко, О. Ткаченко, С. Єрмоленко та ін.

Цікаво проходила робота круглих столів «Максим Рильський і слов'янський світ» (головуючий Г. Д. Вервес) і «Максим Рильський та народна творчість: підсумки, дослідження, нові підходи» (головуючий М. М. Пазяк).

У доповіді Н. С. Шумади «Максим Рильський і проблеми сучасної народної творчості» розглядалися питання фольклористичної термінології, комплексного підходу у фольклористичному дослідженні, критеріїв фольклорності, фольклорної новотворчості. Н. Шумада підкреслила, що серед найактуальніших проблем фольклористики М. Рильський назвав: нове й традиційне у фольклорі, літературно-фольклорна взаємодія, поетика народної пісенності й прози; мова сучасного фольклору. Н. Шумада наголосила, що основні положення наукових доробок Максима Рильського не втратили своєї актуальності.

Насиченою невідомими фактами була доповідь В. А. Юзвенко «Фольклор південних і західних слов'ян у колі науково-організаційних інтересів М. Т. Рильського». В. А. Юзвенко зазначила, що серед широкого кола фольклористичних питань М. Т. Рильський велику увагу приділяв героїчному епосу слов'ян і цікавиться польськими баладами, і краков'яками. В. А. Юзвенко повідомила, що в 1955 р. в ІМФЕ з ініціативи Максима Рильського організовано групу славістики, де були визначені основні проблеми славістичних досліджень: міжслов'янські фольклорні і фольклористичні зв'язки, порівняльне вивчення історичної поетики слов'янського фольклору, історія слов'янської фольклористики.

Проблемною була доповідь Л. Ю. Бріцини «Історія однієї текстологічної дискусії та її сучасне відлуння». Л. Ю. Бріцина нагадала про бурхливу дискусію на сторінках «Літературної газети», пов'язану із публікацією у 1957 р. збірника «Українські народні казки, легенди, анекдоти». В ній ішлося про можливість та межі відтворення діалектних особливостей мови у фольклорних публікаціях. Л. Бріцина підкреслила, що ця дискусія не втратила актуальності і сьогодні, адже видання фольклору є складним завданням, успіх виконання його значною мірою залежить від правильно обраної текстологічної позиції упорядника.

Доповідь відомого вченого Ф. Неуважного (Польща) «М. Рильський і Польща» зачитав польською мовою радник Посольства Республіки Польщі в Україні д-р Станіслав Гурчинський.

У доповіді Т. П. Рудої «Переклад як форма літературних зв'язків» висвітлювалась перекладацька творчість М. Рильського. Зокрема, зазначалось, що Рильському належить пропозиція перш за все визначати домінанту поезії, що перекладається. Поет відстоював принципову можливість перекладу з будь-якої мови на будь-яку, не відступаючи перед словотворенням. М. Рильський зумів розкрити, актуалізувати приховані потенції української мови, створював нові мовні цінності.

На конференції було зачитано також ряд цікавих повідомлень (К. Луганська, І. Головаха, О. Харчишин та ін.).

Активно працював круглий стіл «М. Рильський і проблеми сучасної української етнографії» (головуючий А. Пономарьов), в роботі якого взяли участь А. Орлов, Н. Гаврилюк, Г. Скрипник, В. Горленко, Г. Щербій, Г. Бондаренко та ін.

Широке обговорення викликали доповіді Б. Фільц, Б. Сюти, Л. Барабана, В. Кузик на засіданні круглого столу «Діяльність М. Рильського в царині національної художньої культури» (головуюча В. Рубан).

На конференції була відкрита виставка, присвячена 100-річчю від дня народження М. Рильського, на якій були представлені рідкісні фотографії, листи М. Рильського, власні твори поета, його науковий доробок. Прозвучав записаний на плівку його виступ.

Загалом слід відзначити високий науковий і організаційний рівень конференції, чому немалою мірою сприяли активні зусилля колективу ІМФЕ ім. М. Т. Рильського.

*Наталя ЗАДОРОЖНЮК*

Київ

## *ЮВІЛЕЙНИЙ ВЕЧІР ПАМ'ЯТІ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО*

У березні в приміщенні Національної української опери імені Шевченка відбувся ювілейний вечір, присвячений 100-річчю від дня народження Максима Тадейовича Рильського. Вступним словом його відкрив віце-прем'єр міністр Кабінету міністрів, голова ювілейного комітету Іван Курас. З розповіддю про життєвий і творчий шлях виступив Леонід Новиченко. Професор Карловарського університету Чехії Вацлав Жидицький, перекладач творів українських письменників Бенціон Томер з Ізраїля, російський літературознавець Євгенія Дейч зупинились на значенні творчості ювіляра та його перекладацької майстерності. Учасників ювілейного вечора привітав посол республіки Польща Єжи Козакевич. Серед промовців — директор Інституту літератури ім. Шевченка академік Микола Жулинський, поети Іван Драч, Дмитро Павличко, Олекса Ющенко, Орест Корсовецький з Криму. На вечорі були присутні президент України Леонід Кучма, Голова Верховної Ради України Олександр Мороз, члени ювілейного оргкомітету Геннадій Удовенко, Дмитро Гнатюк, ди-

ректор літературно-меморіального музею Максима Рильського Ніла Підпала, онуки ювіляра Максим, Тарас та Андрій. Земляки — Роман Петронговський — заступник голови Житомирської обласної Ради, Мар'ян Талько — голова Попільнянської Ради, Ганна Романенко — голова романівської сільської Ради вручили подарунки для музею ювіляра Нілі Підпалій. Від родини ювіляра подякував за вшанування пам'яті всім присутнім онук Андрій Рильський.

В фойє театру були виставлені книжки, видані до ювілею: спомини сина Богдана «Мандрівка в молодість батька», том лірики Максима Рильського та факсимільне видання однієї з перших поетичних збірок «Синя далечінь».

В мистецькій частині вечора, названої «Я людина...», задум якої Василя Вовкуна, взяли участь Заслужений діяч Мистецтв України Володимир Гончаров, київське хорове братство «Дзвони» (диригент Дмитро Радик), київський камерний оркестр (художній керівник і диригент Ігор Андрієвський).

*Олекса ЮЩЕНКО*

Київ

## *ІНСТИТУТ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО В 1994 РОЦІ*

Нелегким був для Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України 1994 рік. Економічна скрута та фінансова криза в державі істотно погіршили матеріальний стан закладів науки й культури, понизили рівень життя їх працівників. У зв'язку з цим науковцям Інституту довелося обмежити до мінімуму проведення експедиційних робіт, експериментально-пошукових досліджень, переорієнтувати цілий ряд дослідних тем на такі форми отримання кінцевих результатів, які не пов'язані з публікацією великих за обсягом (й — відповідно — досить дорогих) монографічних досліджень.

Вчені Інституту — мистецтвознавці, фольклористи, етнологи, культурологи — розширювали загальний діапазон досліджень в галузі історії й теорії традиційно-побутової культури та мистецтва українців в Україні й за її межами, інших народів, передусім — слов'янських. Важливою віхою на цьому шляху стало проведення міжнародних наукових конференцій «Ігор Стравинський і Україна» (Луцьк), «Духовні витоки Поділля: творці історії краю» (Кам'янець-Подільський), «Михайло Андрієнко і европейське мистецтво XX століття» (Херсон), також — «Сучасна українська етнологія: проблеми та перспективи розвитку» (Київ; спільно із Всеукраїнською асоціацією етнологів, що діє на базі Інституту).

Крім цього, науковим колективом Інституту здійснено значну кількість досліджень, необхідність та актуальність яких зумовлена сучасними суспільними проблемами, до видавництв передано нові праці, присвячені питанням мистецтвознавства та народознавства, організовано й проведено ряд наукових та науково-практичних конференцій, підготовлено до друку збірки матеріалів та тез доповідей.

У 1994 році в Інституті ім. М. Рильського завершено роботу над такими темами:

— Українська художня культура (керівник І. Ф. Ляшенко). У рамках цієї теми написано навчальний посібник для гуманітарних вузів «Українська художня культура» (перша спроба такого плану в Україні), дві статті, підготовлено колективну монографію «Мистецтво та етнос», навчальний посібник «Народна художня культура» та монографію «Ендогенні та структуротворчі основи народної музичної культури» (автор С. Й. Грица). Опубліковано 48 статей;

— Українська народна творчість: проблеми збирання, публікації та дослідження (керівник М. М. Пазяк). З даної теми виконано такі праці: збірники українського фольклору (упорядкування, передмова та підготовка наукового апарату) «Пісні про кохання», «Балади», «Український фольклор в іноетнічному середовищі. Фольклор українців Сибіру і Далекого Сходу», «Народні порівняння». Ідіоми. Прислів'я з художніх творів», «Народна проза в записах Д. Яворницького». Том 13 зібрання творів», «Малорусские сказки П. Чубинського», «Фольклористичні праці М. П. Драгоманова», над якими працювали співробітники відділу фольклористики. Виконані також монографічні дослідження «Українська пісенна лірика. Питання мелотипології та каталогізації» і «Українські обрядові ігрові пісні (весняно-літній цикл)», велася робота над збіркою «Українська магічна поезія. Замовлення». Опубліковано 52 статті. Продовжувалось наукове опрацювання архіву Василя Авраменка, реєстрація відреставрованих та реставрація частини фонодокументів на воскових фоновaликах. Систематизувалися та каталогізувалися архівні фонди Інституту.

Завершено також усі плановані роботи з перехідних тем, які закінчуються в наступних роках.

З теми «Мистецтво і народна творчість зарубіжних країн у контексті світової культури» (керівник О. К. Федорук) тривала робота над «Малою енциклопедією художньої культури слов'ян», підготовкою посібників «Слов'янський фольклор», «Хрестоматія слов'янського

фольклору», збірників статей «Слов'янський світ», «Українське мистецтвознавство». Завершувалась робота над монографіями «Українське мистецтво XX століття у світовому контексті», «Українська експресіоністична течія в контексті європейського мистецтва XX століття», «Василь Хмелюк» та «Ака Перейма».

З теми «Проблеми підготовки багатотомного видання «Історія українського мистецтва" керівник В. М. Фоменко велася робота над написанням циклу розвідок «Актуальні проблеми історії українського мистецтва», підготовкою текстів томів, присвячених українському мистецтву XX століття, а також — збірника «Проблеми дослідження художньої спадщини України».

З теми «Джерелознавча база українського музикознавства» (керівник О. Г. Костюк) проводився збір, опрацювання матеріалу й уточнення структури «Української музичної енциклопедії», тривала редакційно-видавнича робота над V і VI томами «Історії української музики» та монографіями «Універсальні зв'язки музики», «Поетика хорової композиції», «Нові принципи і форми організації звукової матерії в сучасній українській музиці у світовому контексті», «Українсько-болгарські паралелі в народному багатоголосному співі», «М. О. Грінченко. Музично-історична спадщина», а також навчальним посібником «Посібник з музичної грамоти та теорії музики (на матеріалі українського музичного фольклору)».

Продовжувалася робота над підготовкою монографій «Соціально-культурні проблеми національного відродження народу України», «Болгари в Україні», «Культура росіян Західної України» та «Поляки в Україні» по темі «Соціально-культурні аспекти національних процесів в Україні» (керівник А. В. Орлов).

Велася робота над підготовкою монографії «Українська національна сценічна культура XX століття», що її виконував відділ театрознавства (керівник однойменної теми — Ю. О. Станішевський).

З теми «Національне відродження і етнографічна спадщина» (керівник А. П. Пономарьов) тривала підготовка «Етнографічної енциклопедії України» й «Історії української етнографії», вже підготовлено до друку (в координації з Інститутом української археографії НАН України) збірник матеріалів «Етнографічна спадщина Хведора Вовка» — одне з перших наукових видань творів славетного антрополога в Україні за останні півстоліття.

По «Національній програмі дослідження, збереження і відродження традиційно-побутової культури українців» (керівник Г. А. Скрипник) проведено ряд експедиційно-пошукових робіт, укладено програму-запитальник «Соціокультурні запити національних меншин України», тривала робота над монографією «Українська сім'я: історико-етнографічний нарис».

В рамках теми «Українське кіномистецтво в контексті світової культури» (керівник С. Д. Безклубенко) велася робота над «Українським енциклопедичним кінословником». Підготовлено повну наукову фільмографію О. Довженка й проведено спільно з рядом інших установ та закладів міжнародні наукові читання, присвячені 100-річчю від дня народження видатного класика світового кіномистецтва.

Значний обсяг роботи виконали науковці відділення Історико-культурних проблем Півдня України ІМФЕ ім. М. Рильського з теми: «Регіональний тип етнокультури Півдня України» (керівник Г. А. Чумаченко), а саме підготовлено збірку «Південний архів» (І випуск), формувався фонд архівних та бібліографічних матеріалів, фольклорно-етнографічного архіву та експонатів, продовжувалася робота над словником «Видатні діячі культури Півдня України», розпочато формування фонду відео- та фонозаписів.

Окрім планових тем, науковці Інституту підготували до друку посібник «Українська художня культура» як результат виграної конкурсної програми міжнародного фонду «Відродження».

Основною формою впровадження наслідків досліджень колективу науковців Інституту ім. М. Рильського залишилась публікація наукових праць, підготовка навчальних посібників, підручників, науково-методичних програм, матеріалів та пропозицій для органів державної влади і управління. Зокрема, складено ряд довідок для Кабінету міністрів України і Міністерства України у справах національностей, міграції та культів. Прорецензовано понад 100 вистав українських та зарубіжних театрів.

В 1994 році по різних темах здійснено 11 науково-пошукових експедицій, в тому числі одна — спільно з ученими Упсальського університету (Швеція) у Закарпатську область.

Протягом року Інститут проводив також активну науково-організаційну діяльність, що полягала в координації науково-дослідної роботи 14 вузів й 7 науково-дослідних закладів республіки, також — Української Академії Наук національного прогресу. Координація здійснювалась з усіх напрямків мистецтвознавства, етнології, культурології, етносоціології. Найважливішими результатами цієї роботи стали комплексні розробки й фундаментальні дослідження з історії художньої культури та народознавства, серед яких — том «Історії української культури» академічного видання «Українська культура XIX століття».

За участю Вченої ради Інституту, або його співробітників у 1994 році було проведено 71 науково-теоретичну конференцію (симпозіуми, наради, круглі столи). З них 45 міжнародних. Співробітники рецензують роботи на замовлення інших НДІ, вузів, видавництв та опонують на захистах кандидатських і докторських дисертацій.

При Інституті діє наукова рада з проблеми «Художня та традиційно-побутова культура», яка здійснює аналіз і координацію тематики, що виконується у вузах. Ряд наукових праць

Інституту виконувався в координації з науковими установами з-за кордону. Це, зокрема, Гарвардський університет (США), Інститут літературних досліджень ПАН, Інститут мистецтва ПАН, Інститут етнографії САН, Інститути етнології АН Угорщини й Румунії, Український вільний університет (ФРН). Угоди про співпрацю укладені також з багатьма музеями та народознавчими організаціями України, НДІ мистецтвознавства Міністерства культури Росії, Інститутом фольклору Болгарської АН, Інститутом мистецтва АН Угорщини.

На базі Інституту діє Українська асоціація етнологів (співголова — директор ІМФЕ О. Г. Костюк), завідуючий відділом етнології А. П. Пономарьов є Президентом Міжнародного братства етнологів та антропологів, співробітники наукових підрозділів брали також активну участь в роботі творчих спілок України, Вченої ради 8-го гуманітарного напрямку Державного комітету по науці і технології.

Співробітники Інституту взяли участь у 28 радіо- та телепередачах, написали 3 сценарії телепередач та фільмів, опублікували 344 статті та тези доповідей загальним обсягом 343,35 а. а. Було прочитано 5 циклів лекцій для громадськості, 7 окремих лекцій та лекцій-концертів, 19 лекційних курсів у вузах України, Німеччини, Канади, брали участь у проведенні 12 кіно-, муз- та театральних фестивалів.

Важливу роль в організації народознавчих досліджень в Україні, пропаганді та інформації про найважливіші події наукового життя та актуальні дослідження співробітників Інституту відіграє журнал «Народна творчість та етнографія», що видається спільно з Міністерством культури України (головний редактор — О. Г. Костюк). В журналі регулярно друкуються матеріали з актуальних питань мистецтвознавства та етнології, дослідження молодих вчених-народознавців та мистецтвознавців. Він інформує читачів про найважливіші науково-організаційні заходи, що відбуваються в Україні та за її межами.

Український фольклорно-етнографічний центр, що діє при Інституті, протягом 1994 року видавав газету для шкільництва «Жива вода» (редактор — Д. С. Чередниченко). Видано 12 чисел газети, яка інформує читачів про новини й досягнення в галузях фольклористично-етнологічних досліджень. Цю ж функцію виконує також газета «Народознавство», що її видає науковий співробітник Інституту М. К. Дмитренко.

Незважаючи на тяжкий економічний стан закладу й Академії в цілому, ІМФЕ намагався в 1994 році публікувати найважливіші результати наукової роботи співробітників. Протягом року до видавництва «Наукова думка» і ряду інших передано шість монографічних досліджень і три збірники праць. У видавництві «Наукова думка» вийшли друком щорічник «Українське мистецтвознавство» і монографія В. Г. Балушка «Світ середньовіччя в обрядовості українських цехових ремісників». У інших видавництвах побачили світ 15 грунтовних праць науковців Інституту. Серед них такі монументальні дослідження як «Поділля» (обсягом 45, 73 а. а.), «Скульптор Михайло Паращук. Життя і творчість» Д. Степовика (15 а. а.), посібник для вчителів «Українознавство» (24,4 а. а.), «Довженко. Літопис життя. Фільми. Задуми» (2,5 а. а.), «Матеріали до історії українського народознавства. Каталог етнографічних програм» Боряк О. М. (9 а. а.), «Антологія українського пісенного фольклору» (упорядкування Н. С. Шумади), «Українські народні казки. Упорядкування Б. Грінченка.» (Коментарі, передмова та атрибуції текстів О. Бріциної), «Брами, огорожі й ворота у забудові південних міст» В. І. Тимофієнка (6,25 а. а.).

Активно працювала протягом року Вчена рада Інституту на засіданнях якої розглядалися актуальні питання мистецтвознавства та народознавства в загальнотеоретичному і прикладному аспектах, обговорювалися науково-організаційні заходи, спрямовані на поліпшення та підвищення ефективності роботи наукового закладу. З цією метою заслуховувались інформації про хід виконання планових завдань, про найважливіші міжнародні події в галузі етнології та мистецтвознавства, що в них брали участь співробітники Інституту, проводилось обговорення завершених тем, були заслухані річні звіти відділів про роботу в 1994 році. Вчена рада рекомендувала до друку праці, затверджувала теми дисертаційних досліджень.

На базі Інституту продовжувала роботу Українська асоціація етнологів, також — Наукова рада з проблеми «Художня та традиційно-побутова культура» (голова — О. Г. Костюк). При Інституті діяли дві спеціалізовані ради по захисту дисертацій за спеціальностями: «фольклористика», «етнографія», «образотворче мистецтво» (по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук) та «театральне мистецтво» й «кіномистецтво» (по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата наук).

Протягом 1994 року співробітниками Інституту захищено дві докторські та п'ять кандидатських дисертацій з різних галузей мистецтвознавства та філологічних наук.

Як бачимо, незважаючи на значні перепони і труднощі, пов'язані з загальним погіршенням економічного стану бюджетних установ України, 1994 рік для колективу Інституту все ж не був безплідним. Плекаємо надію, що не за горами той час, коли всі наші сьогоднішні негаразди залишаться позаду, а умови наукової роботи будуть такі ж, як і в інших демократичних країнах світу.

*Богдан СЮТА*

Київ

10 січня минулого року на 85-му році життя після тяжкої хвороби помер відомий український письменник-драматург і вчений-театрознавець, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства Юрій Григорович Костюк.

Ю. Костюк родом з тієї степової України, яка дала нашому театральному мистецтву добірне гроно першорядних драматургів і сценічних діячів другої половини XIX і першої половини XX століть.

Він народився 21 серпня 1910 року в селі Заградівці, тепер Великоподільського району Херсонської області. Свою літературно-критичну діяльність почав наприкінці 20-х років у Харкові, де спершу навчався в Інституті народного господарства, а опісля — в Інституті червоної професури. У 1936—1941 рр. працював науковим співробітником Інституту української літератури імені Т. Шевченка АН УРСР. Під час Великої Вітчизняної війни був редактором у військових видавництвах, друкувався у фронтових газетах. У 1946—1947 рр. редагував у Києві газету «Радянське мистецтво» (нині — «Культура і життя»). У 1947—1977 рр. працював старшим науковим співробітником відділу театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР (з 1963 по 1974 рік був заступником головного редактора органу цього інституту і Міністерства культури УРСР — журналу «Народна творчість та етнографія»).

Творча й наукова спадщина Юрія Костюка — об'ємна й різноманітна. Він — автор п'єси «Тарас Шевченко» (1939 р.), з якої виросла тетралогія «Думи мої...», окремі частини якої здобули сценічне втілення в різних театрах України. Ю. Костюку належать сценарії кінофільмів «Мар'ян Крушельницький» (1959 р.) та «Борис Романицький» (1960 р.). З-під його пера вийшли грунтовні дослідження з історії українського театру і українсько-російських театральних зв'язків, переклади українською мовою п'єс багатьох російських драматургів.

Ю. Костюку були притаманні наукова сумлінність, чуйне ставлення до мови як у власних, так і в чужих, редагованих ним художніх творах і наукових працях. Він з любов'ю ставився до молодих митців та науковців, постійно дбав про їх професійне зростання.

У художній і науковій спадщині Ю. Костюка лишились ознаки доби, в якій він жив і працював, але кращі його твори і праці увійдуть в історію нашої культури. Добра пам'ять про Ю. Г. Костюка житиме в наших серцях.

*Олександр КОСТЮК, Ростислав ПИЛИПЧУК, Петро КРАВЧУК,*
*Юрій СТАНІШЕВСЬКИЙ, Анатолій ПОЛЯКОВ, Анатолій ГОРБЕНКО,*
*Сергій ГАЛЬЧЕНКО, Валерій ГАЙДАБУРА, Дмитро ШЛАПАК*

## ЗМІСТ ЖУРНАЛУ ЗА 1995 РІК

---

*НА ОБКЛАДИНЦІ:* 1, 4. С. 1. — Муха М. К. Синя птиця. Декоративний розпис. Черкаси.
С. 4 — Гоменюк С. О. Ніжна. Декоративний розпис. Кузьмина гребля Черкаської області, 1971.

*Біля пам'тника М. В. Лисенку
в с. Гриньках Полтавської
області.
Фото с. Філіпчука*

Індекс 74328

# НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

6936 Нар. творчість та етнографія 1995 № 3 6 1 96

НАУКОВА ДУМКА